

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VIOLENCE, IMPASSE ET HISTOIRE DANS *LE PREMIER JARDIN* D'ANNE HÉBERT ET *UN RÊVE QUÉBÉCOIS* DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIE-ÈVE DONAIS DE WAELE

NOVEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Paul, mon amour, qui est toujours là pour moi, qui me comprend si bien et qui me fait rire tous les jours. Tu es mon parfait morceau de puzzle.

Merci à mes parents, les meilleurs parents du monde, qui m'ont offert un présent merveilleux : le goût de la lecture. Merci à ma sœur et à mon frère uniques et préférés, Gabrielle et Éric.

Merci à mes ami(e)s, Momo, Marlène, Sophie, Marie-Line, Audrey, Daphné et Harry qui m'ont aidée à garder le moral lors des derniers mois (et lors des dernières années).

Merci à ma Mère-Grand, un modèle et une source d'inspiration pour moi.

Merci à Simon, Pascal, Michel, Christine et tous les autres qui m'ont conseillée et encouragée.

Merci à Anne Élane Cliche de m'avoir tellement appris et de m'avoir poussée à me surpasser.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA FRAGMENTATION NARRATIVE.....	6
1.1 Le premier jardin : Fragments mémoriels et abandon maternel.....	7
Les analepses, les fragments mémoriels et les intertextes.....	7
Résistance.....	9
L’abandon historique, l’abandon maternel.....	11
L’oubli et les lieux.....	14
Reconstruction de la mémoire à partir des fragments.....	16
1.2 Un rêve québécois : Chaos, fantasmes et Histoire.....	17
Fragments d’Histoire.....	17
Voix double.....	19
Fragmentation formelle.....	21
Fragments de fantasmes, fragments de folie : obsessions et répétitions.....	23
Le rêve.....	28
CHAPITRE II	
FIGURES DE LA VIOLENCE.....	32
2.1 Un rêve québécois : Le maternel, sa violence; le sacrifice, ses impasses.....	33
La Jeanne-D’Arc.....	33
La femme infidèle.....	33
La mère mortifère.....	36
Le corps de la femme.....	37
Le père.....	38
La mise à mort de la femme.....	43
La mort jamais définitive.....	45
2.2 Le premier jardin : La maternité défailante.....	47
La maternité défailante à travers l’intertexte du roman.....	47
Les abandons maternels subis par Flora.....	51

Le nom : tentative de filiation matrilineaire	54
La relation mère-fille trouble entre Flora et Maud	55
CHAPITRE III	
L'IMPASSE D'UNE VIOLENCE EN QUÊTE DE FONDATION	59
3.1 La réappropriation de l'Histoire	59
<i>Le premier jardin</i>	59
<i>Un rêve québécois</i>	65
3.2 L'impasse de l'Histoire.....	72
L'Histoire : une pièce de théâtre	72
<i>Le premier jardin</i>	72
<i>Un rêve québécois</i>	75
L'impasse d'une violence en quête de fondation	77
<i>Un rêve québécois</i>	77
<i>Le premier jardin</i>	80
CONCLUSION.....	83
BIBLIOGRAPHIE	86

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose l'analyse comparée de deux romans : *Le premier jardin* d'Anne Hébert et *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu.

Plusieurs éléments relient ces deux romans qui semblent toutefois fort différents. Ce sont deux romans où une période de l'Histoire nationale – la Crise d'octobre et la fondation de la Nouvelle-France – est présente de façon fragmentaire, en toile de fond et non au centre du récit qui s'ancre dans une autre réalité. Les protagonistes n'évoluent pas dans l'univers historique en question, ils existent en parallèle. Il n'en reste pas moins que l'Histoire occupe une place significative dans le récit raconté. La fragmentation narrative est une caractéristique commune aux romans, il s'agit de mettre en texte le chaos de la psychose chez Beaulieu et les fragments mémoriels péniblement retrouvés chez Hébert. Des souvenirs, des récits imaginés et même des hallucinations (des visions) sont présents autant chez Hébert que chez Beaulieu. Les récits sont entrecoupés d'autres récits, ils ne sont ni linéaires, ni chronologiques. Ce sont deux œuvres où la violence est omniprésente. Elle déborde d'*Un rêve québécois* où on humilie, on bat, on viole, on tue. La violence se fait plus subtile mais tout aussi tranchante dans *Le premier jardin* alors qu'on meurt, qu'on abandonne, qu'on brûle. Et la femme semble se retrouver au milieu de toute cette violence. La figure de Jeanne d'Arc, présente dans les deux œuvres, permet entre autres d'explorer la fatalité de la femme sacrifiée.

La réappropriation de l'Histoire nationale mise en récit par ces deux romans fait l'objet de l'analyse que propose ce mémoire. Nous montrerons, d'une part, qu'il s'agit, chez Anne Hébert, de raconter l'Histoire sous l'angle des femmes, et d'autre part, chez Beaulieu, de revendiquer un pays et de raconter l'impasse d'une libération par le sacrifice. Le théâtre et la théâtralité auxquels font référence Beaulieu et Hébert proposent une sorte de simulacre de l'Histoire nationale qu'il a fallu approfondir. L'impasse de l'Histoire nationale qui semble prédominer dans les œuvres est questionnée, ainsi que le rôle qu'occupe la violence dans la quête de la fondation.

Mots-clés : Littérature, Québec, Roman, Anne Hébert, Victor-Lévy Beaulieu, *Un rêve québécois*, *Le premier jardin*, Violence, Sacrifice, Histoire.

INTRODUCTION

La littérature québécoise semble marquée par la violence, alors que du point de vue historique, la nation québécoise n'est pas caractérisée par la violence de ses actes, mais plutôt par sa patience, sa ténacité et peut-être même sa passivité – la Révolution *tranquille* est sûrement un bon exemple de cette retenue. « Le peuple québécois n'est pas révolutionnaire, c'est un peuple composé de *résistants* », affirme Adélar Godbout¹. L'art et la littérature permettent de mettre au jour les fantasmes et les désirs inconscients². Par ailleurs, la littérature québécoise prend parfois comme sujet l'Histoire nationale. Le roman peut ainsi se projeter dans le passé, l'auteur mélangeant des éléments historiques et fictionnels comme il le conçoit pour mettre en récit un sujet, un temps, un espace. Daniel Fondanèche souligne une des raisons de l'engouement pour le roman historique à la fin du XX^e siècle : « l'histoire, actuellement réduite à une succession d'événements décousus, limitée à des mémoires ou des hagiographies d'hommes politiques écrites par un "nègre", tend à devenir insignifiante, simplement factuelle » alors que le goût des lecteurs pour le roman historique est « d'autant plus fort qu'il est plus chargé de signification que d'histoire³ ».

Dans les romans *Un Rêve québécois* (1972) de Victor-Lévy Beaulieu et *Le Premier Jardin* (1988) d'Anne Hébert, le récit et l'écriture mettent en représentation et en jeu la

¹ Adélar Godbout cité (sans référence) dans Laurent Mailhot, *La littérature québécoise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », p. 121.

² Cette proposition a fait l'objet du cours de baccalauréat donné par Anne Élane Cliche à l'Université du Québec à Montréal à l'hiver 2012 : « La politique, la filiation, l'Histoire [ont été] déchiffrés dans ce qu'ils engendrent comme corps désirant (corps violent de l'infantile, corps érotique, corps déchet) et comme scènes de naissance et de mort, de fondation et de dévastation. Dans cette logique, les œuvres [étudiées (*Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu, *Visions d'Anna* de Marie-Claire Blais, *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard, *Dégradé* de Réjean Ducharme, *Les confitures de coings* de Jacques Ferron et *Le premier jardin* d'Anne Hébert)] tracent un parcours où se donnent à lire des poétiques de la violence en tant qu'elle est tantôt lieu d'impasse et d'assujettissement, tantôt vecteur d'assomption ». Anne Élane Cliche, *Enjeux du roman québécois, Poétiques de la violence : Corps, filiation, Histoire*, LIT3730, Université du Québec à Montréal, Hiver 2012.

³ Daniel Fondanèche, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, p. 636.

violence dans son rapport à l'Histoire⁴. Cette violence langagière, physique ou psychique travaille l'énonciation et la forme en plus de faire l'objet même de la narration. Bien que très différentes dans leur facture, ces œuvres proposent de manière explicite une rencontre entre violence et Histoire nationale que nous souhaitons interroger. En général, le roman historique emprunte à l'Histoire ses personnages, son décor et ses principaux événements, alors qu'il invente tous les détails. Or, *Un rêve québécois* et *Le premier jardin* se différencient du roman historique traditionnel : certains personnages, décors et événements sont empruntés à l'Histoire, alors que les personnages principaux évoluent dans une autre réalité que l'époque historique présentée dans les deux romans. L'Histoire n'est pas seulement une toile de fond, elle est un matériau essentiel à la construction globale de l'œuvre et à sa compréhension. L'Histoire est ainsi fictionnalisée et subjectivée.

Un rêve québécois raconte le retour à la maison de Joseph-David-Barthélémy Dupuis tout juste sorti de l'institut psychiatrique Dorémi. Toute chronologie est rendue impossible par l'alternance de plusieurs blocs de délire formant des allers-retours entre passé, présent, réel, fantasme. Barthélémy revient semble-t-il accomplir une vengeance sur le corps de sa femme, et le sacrifice répété de la Jeanne-D'Arc, mère infanticide et adultère, brouille la distinction entre fantasme et mémoire. La narration est faite par « le romancier » dans une langue soutenue et lyrique entrecoupée par les paroles ou pensées de Barthélémy livrées dans une langue crue et grossière; le premier raconte l'impuissance et l'enfermement du second. La fonction de régie du narrateur organise le texte de sorte que le sacrifice fantasmé forme un chaos narratif où plusieurs éléments – la rue des Récollets, les policiers omniprésents, la menace d'arrestation, le meurtre avec une chaînette, etc. – évoquent le climat de terreur de la Crise d'octobre. La narration construit un sens polyphonique qui met en étroite relation meurtre sacrificiel fondateur et folie, vengeance et terrorisme.

Le premier jardin est un roman tout en analepses. Ces analepses se superposent en plusieurs présents où l'abandon de la mère est central. Le récit présente Flora qui tente de fuir son passé violent et douloureux, celui où différentes figures maternelles l'abandonnent ou la

⁴ Dans le cas d'*Un rêve québécois*, il s'agit du contexte socio-politique de l'époque qui est aujourd'hui passé à l'Histoire (le roman est écrit entre février 1970 et novembre 1971, en même temps que la Crise d'octobre a lieu).

négligent. À travers le retour de la protagoniste sur les lieux géographiques de cette souffrance, son histoire refait surface. Par le parcours des figures maternelles qui l'ont abandonnée alternativement durant son enfance, un travail de deuil et d'acceptation s'opère. Flora qui elle-même est une mère ayant abandonné sa fille retrouve son rôle maternel en renouant avec son passé. Ce travail de remémoration douloureux s'effectue à travers le jeu théâtral de Flora par qui les mères fondatrices de la Nouvelle-France revivent. L'abandon de la mère patrie lors de la Conquête britannique et tous ces abandons maternels sont reparcourus dans ce roman. Ici, ce sont la remémoration et l'acceptation de la violence qui sont libératrices.

Plusieurs éléments relient ces deux romans qui semblent toutefois fort différents l'un de l'autre. Ce sont deux romans où une période de l'Histoire nationale – la Crise d'octobre et la fondation de la Nouvelle-France – est présentée dans l'énonciation, mais de façon fragmentaire, en toile de fond et non au centre du récit qui s'ancre plutôt dans une autre réalité. Les protagonistes n'évoluent pas dans l'univers historique en question, ils existent en parallèle. Il n'en reste pas moins que l'Histoire occupe une place significative dans le récit raconté. La fragmentation narrative est une caractéristique commune aux romans, il s'agit de mettre en texte le chaos de la psychose chez Beaulieu et les fragments mémoriels péniblement retrouvés chez Hébert. Des souvenirs, des récits imaginés et même des hallucinations (des visions) sont présents autant chez Hébert que chez Beaulieu. Les récits sont entrecoupés d'autres récits, ils ne sont ni linéaires, ni chronologiques. Par contre, l'œuvre d'Hébert deviendra intelligible à la fin de la lecture, alors que celle de Beaulieu restera chaotique. Ce sont deux œuvres où la violence est omniprésente. Elle déborde d'*Un rêve québécois* où on humilie, on bat, on viole, on tue. La violence se fait plus subtile mais tout aussi tranchante dans *Le premier jardin* alors qu'on meurt, qu'on abandonne, qu'on brûle. Et la femme semble se retrouver au milieu de toute cette violence. La figure de Jeanne d'Arc, présente dans les deux œuvres, permet entre autres d'explorer la fatalité de la femme sacrifiée. À la fin des deux livres, on se retrouve devant une impasse dans la quête de fondation nationale. Nous étudierons comment la violence et l'Histoire sont conçues, écrites et décrites. On essaiera donc de voir ce que la violence et l'Histoire nationale peuvent signifier dans leur relation énoncée dans les deux œuvres.

À travers la poétique des romans, nous analyserons la violence, l'impasse et l'Histoire, violence où la place de la mère est aussi à interroger. Ce mémoire travaille trois aspects de ces poétiques : la fragmentation narrative, les figures de la violence et l'impasse d'une violence en quête de fondation. Les deux premiers chapitres abordent alternativement chacun des romans et le dernier chapitre unit les deux œuvres pour ainsi comprendre la poétique propre à chacune mais aussi pour comprendre les similitudes qui les unissent.

L'écriture, dans *Le premier jardin* et dans *Un rêve québécois*, met en représentation la violence dans son rapport à l'Histoire. La forme et l'énonciation sont affectées par cette violence qui se traduit par la fragmentation narrative; l'Histoire est ainsi racontée par la brisure et la non-linéarité. Chez Hébert, l'histoire et l'Histoire sont présentées par analepses à travers les fragments mémoriels de la protagoniste. La reconstruction des souvenirs qui se fait lentement à cause de la résistance de Flora ramène des souvenirs personnels et nationaux frappés d'une fatalité provenant de la Nouvelle-France et du XX^e siècle. Chez Beaulieu, la chronologie est complexifiée par de nombreuses répétitions marquées par la folie, les fantasmes, les hallucinations et la Crise d'octobre. Tout, dans la forme du roman, rappelle le dépeçage du corps de la Jeanne-D'Arc dans cette œuvre construite sur la logique du rêve.

La violence est omniprésente dans les deux romans à l'étude. Or, la mère, autant chez Beaulieu que chez Hébert, semble avoir un rôle particulier et ambigu dans cette violence et dans son rapport à l'Histoire. Dans *Un rêve québécois*, la Jeanne-D'Arc, femme infidèle et mère infanticide dans l'esprit de Barthélémy, est victime sacrificielle d'un cérémonial obsédant à visée libératrice mais impuissant. Dans *Le premier jardin*, la maternité défailante se retrouve autant dans le passé et le présent de Flora que dans le passé national des Filles du Roi. La filiation matrilinéaire est frappée d'une fatalité et d'une impasse. Dans ce second chapitre, nous analyserons les figures multiples et complexes de la femme et de la mère présentées dans les romans à l'étude.

Les deux œuvres ont un rapport problématique à l'Histoire; il s'agit d'une Histoire qui a la violence comme matériau. Dans le dernier chapitre, la réappropriation de l'Histoire nationale est analysée pour les deux romans : il s'agit de raconter l'Histoire sous l'angle des femmes chez Hébert et de revendiquer un pays de façon ambiguë chez Beaulieu. Le théâtre et

la théâtralité auxquels font référence Beaulieu et Hébert proposent une sorte de simulacre de l'Histoire nationale qu'il a fallu approfondir. L'impasse de l'Histoire nationale qui semble prédominer dans les œuvres est questionnée, ainsi que le rôle prédominant qu'occupe la violence dans la quête de la fondation nationale.

CHAPITRE I

LA FRAGMENTATION NARRATIVE

Dans les romans d'Anne Hébert et de Victor-Lévy Beaulieu, la violence dans son rapport à l'Histoire est mise en représentation dans le récit, mais aussi dans l'écriture. En plus d'être objet de narration, la violence langagière travaille la forme et l'énonciation. Elle se traduit par la fragmentation narrative caractéristique des deux romans. En effet, dans ces œuvres, l'Histoire ne peut se raconter que par la brisure; le roman fait sens dans et par ses morceaux et sa non-linéarité. Dans *Le premier jardin*, la résistance de Flora à sa propre mémoire apparaît à travers les multiples analepses qui montrent les fragments mémoriels provenant des souvenirs refoulés de la protagoniste. Les nombreux blancs et les ellipses provisoires façonnent justement cette fragmentation et ces fragments. Les analepses permettent de faire des sauts dans l'Histoire de la Nouvelle-France. La narration qui met en représentation des scènes appartenant à des époques différentes – passant de la Nouvelle-France du XVII^e siècle à l'enfance et à la vie adulte de Flora au XX^e siècle, raconte divers fragments rassemblés par le roman. Dans *Un rêve québécois*, le récit répétitif présentant des fantasmes, des moments de folie et des allusions à la Crise d'octobre de 1970 rend la chronologie difficile et fonde la fragmentation de l'œuvre. Aussi, la narration est rompue alors que deux voix au statut différent se superposent : celle du narrateur associé fictivement au « romancier⁵ » et celle du personnage Joseph-David-Barthélémy Dupuis. Le roman se scinde aussi en chapitres appelés « coupes » qui rappellent le dépeçage du corps de la Jeanne d'Arc rêvé par le personnage en plein délire. Les doubles parenthèses encadrant chaque coupe inscrivent cette œuvre à l'intérieur d'un ensemble plus vaste qui reste hors champ. Nous verrons que le roman se construit sur la base de la logique du rêve. Dans ce premier chapitre, il s'agira d'analyser la fragmentation des deux romans, pour ainsi montrer comment le rapport entre violence et Histoire, qui semble omniprésent, se fait sentir dans la narration.

⁵ Victor-Lévy Beaulieu, *Un rêve québécois*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1995 [1972], p. 11. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RQ, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

1.1 Le premier jardin : *Fragments mémoriels et abandon maternel*

Les analepses, les fragments mémoriels et les intertextes

Le Premier jardin est un roman tout en analepses. Il s'agit d'« anachronie[s] par rétrospection⁶ » où se mélangent scènes historiques de la Nouvelle-France et histoire personnelle de Flora Fontanges. Certaines scènes importantes de l'Histoire nationale comme l'arrivée des Filles du Roi en Nouvelle-France et l'établissement des premiers colons, Louis Hébert et Marie Rollet, ont, sur le plan narratif, le même statut que les fragments de récits de jeunes femmes oubliées par l'Histoire et que les souvenirs revenant peu à peu du passé de Flora. L'enfance de Flora dans un orphelinat détruit par un incendie lors d'une nuit d'horreur, son adoption par les Éventrel, sa fugue vers la France, sa grossesse, sa carrière d'actrice, tous ces fragments arrivent dans la narration par associations et reconstruisent peu à peu les traumatismes qui ont fait fuir Flora au-delà de l'Atlantique. Ainsi, le récit premier, c'est-à-dire celui qui raconte l'arrivée de Flora Fontanges à Québec pour jouer une pièce de théâtre et pour retrouver sa fille Maud qui a fugué, et la promenade à travers la ville qu'elle effectue avec Raphaël, l'amoureux de Maud, est continuellement fragmenté par les retours imprévus de la mémoire personnelle et nationale. Le roman est divisé en micro-récits, en fragments.

La narration se veut crédible quant à ses références à l'Histoire nationale. Ainsi, elle use d'archives et de données historiques pour présenter plusieurs scènes historiques. Par exemple, en mettant en scène Louis Hébert et Marie Rollet, premiers colons de la Nouvelle-France, la narration s'appuie sur des précisions historiques telles que l'allusion à l'aide qu'apporta Pierre Dugua de Mons, lieutenant général de la Nouvelle-France au début du XVII^e siècle, à la fondation de la colonie⁷, ainsi que le métier d'apothicaire de Louis Hébert⁸. Pour expliquer l'arrivée des Filles du Roi, la narration s'appuie sur des citations d'archives soulignées par les

⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus Lettres », 2013 [1997], p. 50.

⁷ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Compact », 2009 [1988], p. 77. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PJ, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸ Jacques Lacoursière, Jean Provencher et Denis Vaugeois, *Canada-Québec : synthèse historique, 1534-2010*, nouvelle édition, Québec, Septentrion, 2011, p. 37 et 47.

italiques : « M. l'Intendant est formel. *Tous les soldats licenciés, quelques-uns faisant métier de bandit, seront privés de la traite et de la chasse et des honneurs de l'Église et des communautés si, quinze jours après l'arrivée des filles du Roi, ils ne se marient* » (PJ, p. 97). On trouve encore d'autres références historiques comme les dates et les lieux des événements. En inscrivant dans le texte les noms des Filles du Roi, la narration tente de produire une incarnation plus concrète de ces personnages de l'Histoire : « Graton, Mathurine / Gruau, Jeanne / Guerrière, Marie-Bonne / Hallier, Perette [...] » (PJ, p. 99). Un réseau d'intertextes est formé et construit un sens polyphonique où la fragmentation, nous le comprendrons bientôt, permettra le retour à la mémoire de Flora.

Le réseau d'intertextes et la polyphonie se fondent également sur des fragments de vie de jeunes femmes ayant habité la ville de Québec; fragments présentés par éclats dans le roman. Exposés dans le musée d'un couvent de Québec, « un petit marteau et des ciseaux en fer forgé, œuvre d'une religieuse morte en 1683 » (PJ, p. 85), sont tout ce qu'il faut à Flora Fontanges et Raphaël pour imaginer la vie de Guillemette Thibault. Celle-ci est fille de forgeron, voudrait succéder à son père à la forge, mais « [i]l y a des ouvrages d'hommes et des ouvrages de femme [...]. Mariage ou couvent, pour une fille, il n'y a pas d'autre issue » (PJ, p. 87). Elle est condamnée, elle choisit le couvent. Dans les archives de la ville, l'inventaire des biens de Renée Chauvieux, Fille du Roi, est inscrit : « *Deux habits de femme, l'un de camelot de Hollande, l'autre de barraconde, une méchante jupe de forrandine, une très méchante jupe verte, un déshabillé de ratine, une camisole de serge [...]* » (PJ, p. 105). À partir de cela, il est possible de lui inventer une vie : elle refuse d'épouser l'homme avec qui un contrat de mariage a été réglé et est trouvée morte dans la neige peu après son arrivée en Nouvelle-France. Un fait divers qui a beaucoup fait parler les gens de Québec inspire à Flora la vie d'Aurore : bonne employée dans une maison de la Grande-Allée, elle séduit contre son gré le jeune homme de la maison, et elle est violée et assassinée, son corps retrouvé dans le parc Victoria. Barbe Abbadie est un nom de rue que Flora cherche dans la ville sous les recommandations de Raphaël, puis sa vie est imaginée, femme d'un drapier, maîtresse de maison, morte en couche en 1640. Nous pouvons déjà relever que tous ces morceaux d'histoires mis en texte par l'imagination de Flora à partir d'objets ou de textes

ayant une valeur historique et qui participent à la polyphonie du roman présentent un point commun : ils racontent tous la fin tragique d'une femme.

Étant comédienne, Flora Fontanges sait jouer des masques et des identités d'emprunt. C'est sa façon de vivre, fragmentant son être pour être toujours une autre :

Éclater en dix, cent, mille fragments vivaces; être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces. Aller de l'une à l'autre, non pas légèrement comme on change de robe, mais habiter profondément un autre être avec ce que cela suppose de connaissance, de compassion, d'enracinement, d'effort d'adaptation et de redoutable mystère étranger (PJ, p. 64).

Il ne s'agit pas seulement d'imiter l'autre, mais de l'habiter, de le devenir. Le roman propose donc des fragments de vie de nombreux personnages ramenés à la vie. Flora et Raphaël tentent, en évoquant les noms des jeunes filles du passé, de les faire revivre un instant : « Ce n'est rien pour Flora Fontanges et pour Raphaël de réciter un chapelet de noms de filles, de leur rendre hommage, de les saluer au passage, de les ramener sur le rivage, dans leurs cendres légères, de les faire s'incarner à nouveau, le temps d'une salutation amicale » (PJ, p. 103). Par la prononciation de leur nom, les jeunes femmes ne sont plus oubliées; pendant un instant, elles existent à nouveau grâce au souffle de Flora : « Elle leur souffle dans les narines une haleine de vie et se met à exister fortement à leur place » (PJ, p. 83). Les femmes présentées par éclats existent à travers Flora.

Résistance

Dès les premières pages du roman d'Anne Hébert, une résistance se fait sentir de la part de la protagoniste, Flora Fontanges; en même temps, la narration ne permet pas tout de suite d'accéder à l'identité du personnage. La deuxième phrase du roman, celle qui nous présente la protagoniste pour la première fois, montre l'identité trouble de Flora :

L'état civil affirme qu'elle se nomme Pierrette Paul et qu'elle est née dans une ville du Nouveau Monde, le jour de la fête de saint Pierre et saint Paul, tandis que des affiches, dispersées dans les vieux pays, proclament que les traits de son visage et les lignes de son corps appartiennent à une comédienne, connue sous le nom de Flora Fontanges (PJ, p. 9).

Le narrateur se permet d'entrer et de sortir de l'esprit de Flora à sa guise. Ici, il se place entièrement au-dehors d'elle, ne relatant que des informations superficielles – nom et apparence. Elle est d'abord définie par le regard que les autres portent sur elle.

Le nom de la ville de naissance de Flora, Québec, n'est jamais évoqué et ce non-dit semble rejoindre la peur que Flora éprouve à le voir s'inscrire: « Il va falloir traverser l'Atlantique, durant de longues heures, et aborder quelque part en Amérique du Nord, avant que le nom redouté ne soit visible sur un tableau d'affichage, en toutes lettres, comme un pays réel où elle est convoquée pour jouer un rôle au théâtre » (PJ, p. 10). Cette ville dont le nom seul risque de ramener les souvenirs redoutés, refoulés, devient dans ce roman le site d'une histoire qu'il faudra reconquérir. La pensée de retrouver cette ville bouleverse Flora autant que l'idée de sa disparition: « Le vide de son visage est extrême alors qu'elle s' imagine, sous ses paupières fermées, la disparition possible de la ville, et nul ne pourrait se douter de l'agitation profonde qui la possède » (PJ, p. 10). Dès les premières pages de ce roman, la voix narrative inscrit qu'il en ira d'une mémoire et de la difficile rencontre qu'elle implique. Le narrateur expose au lecteur de manière directe la résistance de Flora au surgissement des souvenirs grâce à la focalisation interne: « Elle se recroqueville sur la banquette. Replie ses jambes sous elle. Pense au rôle de Winnie. Évite de penser à toute autre créature que Winnie. Est grosse de la petite figure fripée de Winnie. Se concentre » (PJ, p. 11).

Le récit premier racontant le retour de Flora à Québec, lieu de son enfance, pour retrouver sa fille Maud, ainsi que les divers récits qui rompent sans arrêt cette linéarité temporelle ne connaissent pas de hiérarchie sur le plan narratif: tout dans ce roman s'éprouve au présent de la mémoire: « Depuis que la bonne est partie, M. Eventurel ne déjeune plus. Mme Eventurel est trop lente à préparer le petit déjeuner » (PJ, 145). Les souvenirs sont présentés comme s'il s'agissait « de petits personnages en bois, venus la visiter [Flora] dans sa chambre d'hôtel, et qui s'agitent comme des marionnettes devant elle » (PJ, 145). La narration se situant en focalisation interne, le roman s'écrit dans le présent du surgissement de la mémoire. On a accès à des fragments d'une histoire, aussi précis et complets soient-ils, seulement pendant un bref instant. Alessandra Ferraro le souligne, « Même au moment où la protagoniste évoque un passé révolu, elle ne peut l'envisager d'une façon rétrospective; elle

joue au présent même sa propre vie passée, tout comme s'il s'agissait d'une autre personne⁹ ». Flora travaille contre et avec une mémoire qui s'impose de force par les lieux et les événements. Elle se retrouve placée entre son désir de résistance, sa tentative de refoulement, et la poussée de sa mémoire vers sa conscience, et c'est justement ce que la narration, grâce à la fragmentation, nous fait voir.

L'abandon historique, l'abandon maternel

Plus que le destin tragique qui caractérise les récits de jeunes femmes de Québec, l'échec maternel est au centre du récit. Guillemette Thibault, Renée Chauvreur, Aurore et Barbe Abbadie refusent toutes ou se voient toutes refuser un avenir maternel : Guillemette Thibault, contrainte de choisir entre le mariage et la maternité ou le couvent, devient Religieuse; Renée Chauvreur, Fille du Roi, est envoyée en Nouvelle-France pour être mère, mais elle meurt avant son mariage; Aurore est violée avant d'être tuée, crime commis à cause et pour sa féminité; Barbe Abbadie est tuée par la maternité elle-même, étant morte en couche. Ainsi, les fragments de vie des femmes du Nouveau Monde évoquent, racontent ou pleurent une défaillance maternelle. En parallèle, la voix narrative interprète le fait que la France a cédé la Nouvelle-France aux Anglais comme un abandon, un abandon de la mère patrie : « La France nous avait cédés à l'Angleterre comme un colis encombrant. Ce qui est venu alors sur nous, d'un seul coup, comme un vent mauvais, ressemblait à s'y méprendre au pur désespoir » (PJ, p. 93). Abandon historique et abandon maternel se superposent ainsi dans les pensées de Flora et dans le fil narratif du roman. La première effraction produite par un souvenir venant perturber la déambulation de Flora se produit alors que les amis de Maud promènent Flora dans la ville, et que quelqu'un, « dans la pénombre, parmi les maquettes bien alignées, raconte la bataille, de quelques minutes à peine, au cours de laquelle, en 1759, on a perdu la ville et tout le pays » (PJ, p. 30) : « Ce qui devait arriver arrive à l'instant même. Voici l'Esplanade, la façade grise, les fenêtres qu'on a peintes en bleu, du 45 de la rue d'Auteuil. Aucune vie ancienne ne peut sans doute persister à l'intérieur. [...] Le vide seul. [...] Le passé changé en caillou. [...] » (PJ, p. 30). Le souvenir fait retour même si la

⁹ Alessandra Ferraro, « Le rôle de l'Histoire dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », dans Ducrocq-Poirier, Madeleine (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 374.

narration présente toujours la résistance de Flora; pendant un bref instant, Flora revoit sa grand-mère adoptive. C'est l'abandon historique qui occasionne le surgissement du souvenir personnel. À partir de ce moment, les souvenirs apparaîtront suivant cette logique du surgissement qui compose toute la trame romanesque et la constitue à la fois dans son éclatement et sa reconstitution linéaire.

Alors que Raphaël énumère des noms de Filles du Roi : « – Pierrette Paul! Tu oublies Pierrette Paul! Elle crie en plein milieu de la rêverie de Raphaël ainsi qu'on lance une pierre dans une mare. – Pierrette Paul, c'est un joli nom, n'est-ce pas? C'est mon premier rôle, et je n'en suis jamais revenue » (PJ, 117). Ce nom que Flora portait à l'enfance et qui lui a été donné d'après la date de son arrivée à l'orphelinat souligne l'origine inconnue et l'identité floue de la protagoniste. Flora, qui se voit contrainte d'endosser l'identité qu'on lui donne, d'être ce qu'on lui dit d'être, de toujours jouer un rôle, est confrontée à son passé, un passé marqué par l'abandon par diverses figures maternelles qui a débuté dès sa naissance. Or, comme la voix narrative le souligne, il est beaucoup plus facile de se perdre dans la vie des autres : « Tant qu'elle jouera un rôle, sa mémoire se tiendra tranquille et ses propres souvenirs de joie ou de peine ne serviront qu'à nourrir des vies étrangères » (PJ, p. 106). Il n'est pas indifférent que le narrateur rapporte ponctuellement les efforts de Flora pour contrer ces retours; l'écriture fragmentée mime en quelque sorte ces retours difficiles de la mémoire. Par ailleurs, le roman se construit aussi par un fin réseau intertextuel, constitué par les noms de personnages ou d'œuvres appartenant au corpus dramaturgique¹⁰, qui joue le même rôle que les noms retrouvés des archives de Québec ou ceux des personnages historiques de la défaite nationale. Ces noms de personnages fictifs ne font jamais que ramener Flora à ses racines qui tous évoquent, racontent ou pleurent un abandon.

Le retour des souvenirs de sa vie passée est permis seulement après l'évocation de l'arrivée des Filles du Roi, après la récitation amorcée des listes qui rappellent et font revivre ces femmes, et après que l'imagination de Flora l'a poussée à imaginer le portrait de la vie des femmes à cette époque (Barbe Abbadie, Angélique, Guillemette Thibault, Renée Chauvieux, Aurore). Enfin, la narration permet un récit de son enfance linéaire et suivi.

¹⁰ Nous aborderons ce sujet dans le prochain chapitre.

Ainsi, dans la première moitié du roman, les éclats de l'histoire nationale et les récits de jeunes femmes du passé occupent la promenade dans la ville du récit premier, puis dans la seconde moitié les souvenirs personnels déboulent, plus précisément après que le récit de l'abandon de la mère patrie et celui de l'arrivée des Filles du Roi, mères du pays, se sont pour ainsi dire imposés à Flora.

C'est cependant l'histoire de la vie et de la mort violente d'Aurore, qui vivait au début du XX^e siècle, qui ressuscite l'histoire de Marie Éventurel, petite fille adoptée qui n'est nulle autre que Flora Fontanges, encore désignée par un nom différent. D'abord, « [...] la peur de se compromettre lui fait puiser dans les souvenirs des autres, pêle-mêle, avec les siens propres afin qu'ils soient méconnaissables » (PJ, p. 120). Et tout de suite, « [l]a petite Aurore passe soudain au second plan dans le cœur de Flora Fontanges, tandis que la présence d'une grande vieille femme, très droite, osseuse et blanche, se dresse et prend la parole » (PJ, p. 120). La grand-mère adoptive de Flora, sa « fausse grand-mère » (PJ, p. 120), prend la parole à travers Flora, prend possession momentanément de sa voix pour narrer la mort d'Aurore alors qu'elle discutait avec Raphaël. L'histoire d'Aurore se révèle ainsi être une histoire que la grand-mère racontait à Flora, Marie Éventurel à cette époque. De là, le récit de la vie de la petite Marie Éventurel nous est raconté en détails (interrompant les pensées de Flora réfugiée dans sa chambre d'hôtel) : son adoption, sa maladie, sa perte de la parole, son désir de plaire et d'être à la hauteur des attentes de sa famille adoptive et même le récit de la vie de ses parents adoptifs. La mort violente d'Aurore, abandonnée dans un parc, violée et assassinée, se noue au récit de l'enfance de Flora et de sa famille adoptive qui la désire parfaite, distinguée, tout en affirmant qu'elle ne fera jamais une « lady » (PJ, p. 139). Elle est négligée, abandonnée à son sort, mal aimée. L'abandon et la violence caractéristiques du récit d'Aurore définissent également l'enfance de Marie Éventurel. La superposition des récits et des voix a pour effet de fracturer la narration, de la briser sur ses différents registres. Or, chaque voix contribue à la construction d'une histoire commune frappée par une maternité défaillante, violente, vouant sa descendance à la mort et à l'abandon.

Juste après le fragment racontant l'histoire de Renée Chauvieux, morte tragiquement dans la neige, abandonnant ainsi son destin de mère potentielle du pays — débarquée en tant que Fille du Roi à marier pour engendrer un peuple — la narration présente les souvenirs de

Flora à l'époque de sa grossesse et de la naissance de Maud. Or, la première histoire, qui expose la violence de la mort de cette femme à un si jeune âge avant même d'avoir accompli son devoir maternel en tant que Fille du Roi, laisse place à celle de Flora, mère, répétant en quelque sorte la violence de l'abandon maternel. Des Filles du Roi envoyées en Nouvelle-France pour être mères, il y a « celles qui ont eu dix ou quinze enfants, celles qui les ont tous perdus à mesure, celle qui a réussi à en sauver un seul sur douze mort-nés [...] et la petite Renée Chauvieux, enterrée dans le cimetière, le cinq janvier 1670 » (PJ, p. 103) avant même d'avoir pu se marier et de devenir mère. En parallèle, Flora renonce elle aussi à son rôle de mère en retournant à son métier de comédienne. Trop tôt, Flora abandonne sa fille : « S'il est vrai que la plupart des histoires d'amour ont une fin, dans ce monde ou dans l'autre, pour Flora Fontanges et sa fille, ça ne pouvait durer toujours » (PJ, p. 111). Les différents morceaux narratifs rappellent la fatalité de la maternité : maternité rime avec abandon.

L'oubli et les lieux

Le premier jardin est constitué de plusieurs blancs, plusieurs espaces typographiques. Les pages blanches, les changements de pages et les espaces entre deux paragraphes sont présents partout dans le roman. Symbolisant trous de mémoire et lieux de refoulement, ils séparent aussi les scènes du récit premier et les différents souvenirs les uns des autres. Ils divisent le texte en fragments, comme les fragments mémoriels auxquels ils renvoient. Ils inscrivent un vide, un manque, un suspens.

Nous sommes ainsi confrontés à une logique de l'oubli : la narration nous présente des trous alors que la protagoniste a oublié, ou plutôt refoulé, son passé. C'est Raphaël qui guide Flora, qui lui fait visiter la ville, qui la sort de sa chambre d'hôtel : « Raphaël insiste pour lui faire visiter la ville comme si elle n'y avait jamais mis les pieds. Peut-être de cette façon échappera-t-elle à ce qu'elle sait de la ville et se contentera-t-elle de la version de Raphaël? » (PJ, p. 37). Au départ, Flora veut éviter à tout prix certaines sections de la ville : « Il y a des lieux interdits où elle n'ira jamais. Que Raphaël se le tienne pour dit » (PJ, p. 37). Elle craint certains endroits et refuse d'y mettre les pieds. C'est ainsi que la narration garde les souvenirs à l'écart durant les premières pages du roman : grâce à la résistance qui concentre les fragments sur l'histoire nationale plutôt que personnelle. À travers ses promenades, Flora est

confrontée à la mémoire nationale qui lui apparaît comme une pièce de théâtre, comme un jeu, un rôle : « La voici qui erre dans les rues aux vieilles maisons restaurées. [...] Elle est seule au bord du fleuve dans la partie basse de la ville, là où tout a commencé il y a trois siècles. Cela ressemble à un décor de théâtre » (PJ, p. 49). Mais plus Flora se promène dans la ville de Québec, plus ses souvenirs se pressent aux portes de sa conscience : « Elle l'a accompagné jusqu'au soir, harassée, écoutant à peine ce qu'il raconte, livrée à sa propre mémoire, comme un enfant qui n'en peut plus de suivre son idée » (PJ, p. 43). La narration présente la ville et la mémoire de Flora de façon intimement liée; elles sont toutes deux labyrinthiques, complexes, imprédictibles : « On monte et on descend dans la ville, on voit la montagne et on ne la voit plus. Le tracé des rues est imprévisible. Sa vie d'avant et sa vie de maintenant également à l'affût de tout ce qui se passe, comme une petite bête sauvage qui guette sa proie » (PJ, p. 83).

Les données spatiales sont des points de repères qui ramènent les souvenirs : un lieu inspire une scène d'abandon historique, puis d'abandon personnel. Flora est occupée par les images du passé qui s'imposent à elle alors qu'elle se trouve dans le port : « À tant regarder le fleuve, elle a le regard vague, ne peut plus trier ses images et se laisse envahir par tout ce qui passe et repasse au loin et tout près, sur l'eau et dans le port et jusque dans sa mémoire » (PJ, 89) – et surtout dans sa mémoire. Après ce passage, les images apparaissent et prennent place dans un nouveau présent du roman, ici l'arrivée des Filles du Roi au XVII^e siècle, qui se situe à l'endroit géographique où Flora se trouve, mais dans une autre temporalité :

Ils sont tous là sur le rivage, en attente des bateaux venant de France. Gouverneur, intendant et gentilshommes endimanchés [...]. Des soldats fraîchement licenciés, rasés de frais, selon les ordres reçus, vêtus de chemises propres, écarquillent les yeux jusqu'à voir rouge dans le soleil, en attente de la promesse, en marche vers eux sur le fleuve immense qui miroite au soleil (PJ, 95).

La narration présente une scène historique transformée en spectacle. Grâce à ce fragment, on vole ainsi d'une époque à l'autre, mais les références historiques sont toujours ramenées à l'abandon maternel : « Inutile de chercher parmi les mères du pays la mère qu'elle n'a jamais connue » (PJ, 100). Telle est la cause perdue de la protagoniste et le point central de la narration : chercher son origine à travers l'Histoire, à travers les mères du pays, mais la

fragmentation du roman ne montre que l'abandon. La fragmentation narrative permet le retour à la mémoire des abandons maternels qui ont constitués la vie de Flora Fontanges montrant ainsi un lien narratif et scriptural entre Histoire et oubli, refoulement.

Vers la fin du roman, Flora entreprend une marche dans la ville qui sera signifiante pour le retour des souvenirs et la reconstruction de la chronologie de la mémoire : « La voici dans la rue, en pleine nuit, sous la pluie, elle qui, depuis son arrivée, n'osait pas faire un pas toute seule dans la ville » (PJ, p. 165). Depuis son arrivée à Québec, Flora a tenté de repousser sa mémoire, mais arrive cet instant où elle se sent enfin prête à l'affronter, « [e]lle n'a que trop tardé » (PJ, p. 165) et « [s]'est jurée d'aller jusqu'au bout de cette côte qui n'en finit pas » (PJ, p. 166). Alors, les souvenirs apparaissent violemment, s'imposant à Flora, la ramenant brusquement dans son passé :

Voici que des images surgissent, à la vitesse du vent, plus rapides que la pensée, une promptitude folle, tandis que les cinq sens ravivés ramènent des sons, des odeurs, des touchers, des goûts amers et que se déchaînent les souvenirs, en flèches précises, tirées des ténèbres, sans répit (PJ, p. 167).

Enfin, le roman interrompt la fragmentation pour raconter sans interruption la scène du passé personnel, celle de l'incendie mortel brûlant l'orphelinat que Flora habitait, tuant trente-six petites filles et une religieuse. La mort par le feu de jeunes filles innocentes est le souvenir traumatique de Flora qui résonne avec la mort violente des jeunes femmes du passé présentées dans le roman. Toutes les morts violentes de jeunes filles présentées par fragment dans le roman mènent à celle-ci. C'est d'ailleurs le dernier souvenir, la dernière évocation du passé – personnel ou national – du roman, qui reste alors dans le récit premier durant ses dernières pages. Directement après le retour de ce souvenir traumatique, Maud réapparaît pour retrouver sa mère. Le surgissement du refoulé amène avec lui la réconciliation entre mère et fille.

Reconstruction de la mémoire à partir des fragments

Dans *Le premier jardin*, la reconstruction de l'histoire s'est faite difficilement : « les fictions de l'oubli sont des récits dont la reconstruction est malaisée, des narrations qui s'ouvrent sur des ruines qu'elles tentent de comprendre et d'interpréter afin d'en faire

apparaître la part de vérité¹¹ ». *Le premier jardin* est un roman où le temps et la chronologie sont chamboulés et où les fragments mémoriels, présentés comme des ruines, sont tranquillement organisés par la narration et par la protagoniste qui tentent de les comprendre. L'énonciation du roman a montré par éclats l'abandon qui caractérise la fondation nationale, puis l'abandon maternel observé chez les jeunes femmes du Nouveau Monde, ce qui a permis le retour du refoulé, soit le surgissement de souvenirs où l'abandon maternel est au centre de la vie de Flora. Enfin, la narration replace les événements de la vie de Flora sur une ligne chronologique d'un seul passé. D'abord un désordre provisoire, le livre permet de remettre le passé en ordre. La fragmentation permet de constater la violence et l'abandon qui marquent l'Histoire autant que le récit.

1.2 Un rêve québécois : *Chaos, fantasmes et Histoire*

Fragments d'Histoire

Le roman de Beaulieu raconte l'attente par Joseph-David-Barthélémy Dupuis de sa femme Jeanne-D'Arc, attente d'un retour de plus en plus improbable au fur et à mesure que les souvenirs et fantasmes du personnage reconstituent l'histoire de sa dépossession. Le roman s'ouvre au moment où Barthélémy, sortant de l'hôpital psychiatrique Dorémi, se dirige vers sa maison avec en tête le projet d'accomplir ce qu'il appelle « quelque chose de noble » (RQ, p. 13). Le récit s'inscrit dans une temporalité dilatée par l'attente. La folie et les délires de Barthélémy sont dépeints par un narrateur extradiégétique qui met en mots ce que Barthélémy a du mal à exprimer du fait de sa misère sociale, linguistique et psychique mais qu'il essaie tout de même de dire à travers une violence verbale qui traverse le roman. La folie du protagoniste forme un chaos narratif où les répétitions et les interruptions brisent la linéarité du récit. L'œuvre s'ouvre sur le contexte socio-historique de la Crise d'octobre : « Cela arriva aussitôt qu'il mit le pied dans la rue des Récollets : alors il comprit que quelque chose dans le monde immédiat venait de changer brusquement. Un nuage faisant comme une aile d'ombre au-dessus de lui et tout de suite cette sensation d'oppression » (RQ, p. 11). Mais nous n'aurons droit qu'à des allusions à ces événements de l'histoire politique québécoise :

¹¹ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, p. 82.

[...] la rue des Récollets s'était modifiée durant son absence. [...] [I]l y avait trop de bruit dans la rue des Récollets, trop d'hélicoptères tournoyant dans le ciel et atterrissant quelque part derrière les maisons, dans de grands nuages de poussière et de longs sillages d'hélices, trop de sirènes de police, de cerises rouges sur les capotes des autos-patrouille, trop de soldats avec les longues carabines sur les épaules. Et la rue des Récollets fermée par un cordon de policiers (RQ, p. 14).

Ce passage montre le climat lié au déploiement des forces armées au Québec, huit mille hommes au total, dû à la *Loi de la Défense nationale*¹². Aussi, le cœur du roman se déroule sur les lieux où se joue une partie de la Crise d'octobre, là où le diplomate britannique James Richard Cross a été séquestré, dans une maison de la rue des Récollets à Montréal-Nord, par la cellule Libération du Front de Libération du Québec¹³. L'assaut des soldats et des policiers au 10945, rue des Récollets le 3 décembre 1970 fut impressionnant : « Vers 8 heures du matin, un millier de soldats et de policiers encerclent la maison¹⁴ ». Les policiers et les autos-patrouilles qui apparaissent régulièrement au fil du roman pour faire des réprimandes à Barthélémy évoquent le contexte entourant la *Loi sur les mesures de guerre* en vigueur durant la Crise qui permet aux forces de l'ordre d'incarcérer des suspects sans mandat, ce qui entraînera quelque cinq cents arrestations^{15,16}. Ces policiers qui effraient tant Barthélémy occasionnent la rencontre entre violence subjective, folie et Histoire. Aussi, le roman s'annonce comme un hommage aux membres du Front de libération du Québec (FLQ) : il est dédié à la mère des frères Rose (« À Madame Rosa Rose, bien respectueusement »), Paul et

¹² En vertu de la *Loi de la Défense nationale*, les forces armées canadiennes sont déployées en renfort au pouvoir civil le 15 octobre 1970. Pour les détails, voir : Louis Fournier, « L'occupation du Québec », *FLQ : Histoire d'un mouvement clandestin*, nouvelle édition, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 332-334.

¹³ *Ibid.*, p. 291-293.

¹⁴ *Ibid.*, p. 364.

¹⁵ *Ibid.*, p. 507.

¹⁶ Selon la *Loi de 1970 concernant l'ordre public (mesures provisoires)* : « Un agent de la paix peut arrêter une personne sans mandat a) lorsqu'il a des raisons de soupçonner que cette personne est membre de l'association illégale [le Front de Libération du Québec]; b) lorsque cette personne déclare être membre de l'association illégale; ou c) lorsqu'il a des raisons de soupçonner que cette personne a commis, est en train de commettre ou sur le point de commettre un acte visé à l'un des alinéas b) à g) de l'Article 4 », cité dans Me Jean-François Duchaine, *Rapport sur les événements d'octobre 1970*, Québec, Gouvernement du Québec, Ministère de la Justice, deuxième édition, 1981, Annexe B.

Jacques, membres du FLQ faisant partie de la cellule Chénier aux côtés de Francis Simard et de Bernard Lortie¹⁷.

Voix double

La fragmentation narrative dans *Un rêve québécois* se fait sentir par une double voix; la voix de Barthélémy vient périodiquement ponctuer la narration en focalisation interne faite par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique : « D'habitude, ça marchait toujours : il n'avait qu'à lui chatouiller un téton pour que sa colère tombe. Mais à matin, ç'a pas pogné fort. A m'a calissé une claque s'a gueule pis j'ai été trop cave pour y r'mettre » (RQ, p. 12). La narration se permet une entrée si intime dans l'esprit du protagoniste qu'elle insère dans le texte des citations de paroles et de pensées de Barthélémy. Le changement de registre de langue, de pronom et de temps de verbe distingue le discours direct de la voix narrative. Le narrateur, qui se met en scène dans l'œuvre en tant que romancier le temps d'une allusion¹⁸, se distingue de la voix de Barthélémy par son niveau de langue soutenu et même lyrique alors que le protagoniste use d'une langue où les sacres et le joul caractérisent un imaginaire de la folie et de la violence.

Le changement de voix se fait sans transition; l'alternance des voix à même le corps du texte projette ainsi le lecteur de l'une à l'autre, car les deux voix interagissent. La narration est faite en focalisation interne, étant complètement ancrée dans la tête de Barthélémy, mais elle est extérieure à la folie du protagoniste, capable de la cadrer et de la décrire. Le romancier en sait plus que Barthélémy, il permet de révéler ce que Barthélémy ressent réellement : « Un faux pas pis j'me fais-tu donc avoir. La Jeanne-D'Arc tombe sus moi avec une brique pis un fanal. (La vérité était qu'il n'osait pas s'avouer qu'il s'inquiétait, qu'une

¹⁷ Cette cellule a effectué le rapt de Pierre Laporte, vice-premier ministre du Québec sous le gouvernement libéral de Robert Bourassa et ministre du Travail et de l'Immigration.

¹⁸ « [Barthélémy] bâilla, le temps de laisser voir au romancier ses dents jaunies par la nicotine et sa langue bien pendue mais un peu trop chargée à son goût » (RQ, p. 12). Le roman est attribué à l'écrivain fictif Abel Beauchemin de la saga des Beauchemin d'après Geneviève Baril qui identifie dans *Don Quichotte de la démanche* la citation suivante : « (Ainsi donc, [Abel] était lui-même devenu personnage de roman, au même titre que Jos Connaissant, que Malcomm Hudd, que Milien Bérubé, que Berthold Mâchefer et que Lémy Dupuis, héros qui étaient sortis de lui au rythme de cinq pages par jour [...]) ». Geneviève Baril, « La perte en cause dans *Un rêve québécois* », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1999, f. 9.

boule d'angoisse lui serrait le gorgoton depuis qu'il avait mis les pieds dans la rue des Récollets [...] » (RQ, p. 22). Le romancier connaît de Barthélémy ce qu'il n'ose pas s'avouer et peut rendre tous les registres du plaisir et de la douleur que le personnage éprouve :

Les ressorts (il savait qu'il ne s'agissait pas de ressorts mais il aimait s'entendre dire ce mot-là qui était sonore, qui déclenchait en lui l'idée du mouvement, quelque chose comme une course folle de deux créatures épouvantées dévalant dans la rue des Récollets). Les ressorts donc jouèrent [...] (RQ, p. 21).

Le narrateur peut alors formuler en des mots plus riches les pensées de Barthélémy. Le romancier n'est pas non plus sans compassion pour le protagoniste, son regard est souvent analytique, soucieux d'éclairer les motifs psychiques qui enferment le personnage dans sa folie : « (Et comment aurait-il pu ne pas hurler?) » (RQ, p. 42). Aussi, le romancier enrichit-il les paroles de Barthélémy, il pare à ses manquements, lui qui est « pauvre de langue et d'esprit mais éloquent de violence¹⁹ » :

Il vidait son sac, Joseph-David-Barthélémy Dupuis. Ah, la Jeanne-D'Arc a mis toutes mes affaires dedans ça! Il aurait pu ajouter : toute ma mémoire, mais il ignorait ce mot, c'est-à-dire que l'acte qu'il accomplissait, celui de retirer son butin, les différentes pièces du jeu de sa vie antérieure qu'il ramenait à la surface dans une fébrilité anxieuse, tout cela le rendait irréel au point qu'il en oubliait la Jeanne-D'Arc (RQ, p. 19).

Le narrateur sait même ce qui est bon pour Barthélémy :

Non, il ne pouvait pas dormir, trop de pensées se tortillaient dans sa tête. Il était incapable de s'imposer à elles, de les diriger, de les réduire, de leur donner un peu de vraisemblance, ce qui l'aurait rassuré, apaisé et déposé dans le grand lit des vieux parents où, tourné sur le ventre pour ne pas voir les démons apparaissant dans la fenêtre, il se serait endormi, un doigt dans la bouche (RQ, p. 32).

Mais malheureusement, « il ne pensait pas cela » (RQ, p. 32). Le narrateur souhaite peut-être le bien de Barthélémy, mais il n'a tout de même pas de pouvoir sur les actions du protagoniste; le romancier reste un observateur. On entend bien les hésitations et arguments qui se bousculent à l'intérieur de Barthélémy : « [Jeanne-d'Arc] allait se tanner? Allons donc!

¹⁹ Geneviève Baril, *op. cit.*, f. 8.

Quelqu'un d'autre pouvait-il la tараuder mieux que [Barthélémy] dans le grand lit de ses vieux parents? Ben justement, c'est ça que j'crains : la Jeanne-D'Arc est plutôt portée sus l'cul pis p't'ête qu'a s'dit qu'une autre queue, ça dégrasse » (RQ, p. 12-13). Les voix se morcellent et s'unifient dans le récit, elles forment une sorte de conversation. Comme l'explique Geneviève Baril, le narrateur articule ce que Barthélémy ne peut dire : « [...] il y a toujours « au-dessus » (p. 43 [p. 32]) de Barthélémy, par-dessus son épaule ou à un autre niveau de pensée que le sien, une voix métadiscursive qui prend en charge son histoire, qui organise sa furie, qui édicte son inconduite, qui structure sa fiction et son délire²⁰ ». Ainsi, les deux voix et la focalisation interne permettent de mettre en mots et en récit le délire et la violence.

Fragmentation formelle

Dans *Un rêve québécois*, la fragmentation se retrouve jusque dans la ponctuation du roman. Les parenthèses foisonnent dans l'œuvre de Beaulieu. Elles suspendent momentanément le discours et le fil du récit en insérant la voix des protagonistes ou en ajoutant des précisions du narrateur extradiégétique. Les parenthèses cassent la chronologie et le cours du récit, « interromp[ant] le cours régulier de la construction syntagmatique pour permettre des digressions fantasmatiques ou des assertions péremptoires²¹ », usant d'une forme qui s'apparente à celle que Jack Kerouac met en place dans *The Subterraneans* où le fil du récit est inlassablement interrompu par des digressions entre parenthèses et où les fins de paragraphes se retrouvent parfois sans point, seulement accompagnées d'un tiret, laissant toujours ouverte la suite du récit. Il est d'ailleurs intéressant de voir ce que Beaulieu a écrit sur ce roman, faisant drôlement écho à sa propre œuvre :

Cette pauvre Mardou Fox qu'il roue de coups, qu'il bat sauvagement et sans raison, Leo Percepied l'aime parce qu'elle représente pour lui ce qui ne peut être atteint : comme Canadien français, Leo Percepied est incapable de se dire et de se donner, il est littéralement enchaîné à l'intérieur de lui-même, il est tout figé

²⁰ *Ibid.*, f. 8-9.

²¹ *Ibid.*, f. 19.

dans son passé et le reste ne veut rien dire, ni le whisky, ni les copains beatnicks [...]²².

Dans ce roman de Kerouac, l'incapacité ou impuissance à se dire accompagnée d'une violence extrême – qui se lie à l'identité nationale trouble des protagonistes – se retrouvent jusque dans la forme, dans les parenthèses et les tirets, qui découpent le récit comme celui de Beaulieu, le morcellent, l'amputent. Dans le roman de Beaulieu, chaque chapitre se trouve entre une double parenthèse, et aucun point ne signale la fin du chapitre, seulement un tiret et les deux parenthèses se refermant; chaque chapitre est un fragment où la chronologie et la linéarité sont niées, brisées. Par cette caractéristique formelle, l'œuvre entière devient morceau, digression. Selon Geneviève Baril, « [...] pour suggérer l'ininterruption du récit, ces parenthèses qui incisent l'énonciation en suspendant sa linéarité, intercalant rajouts et mises en doute, participent formellement à l'imprécision diégétique dans laquelle est maintenu le *Rêve québécois*²³ ». Les parenthèses servent donc à produire l'apparent enchâssement du récit dans un autre, donnant l'impression d'une histoire dans une histoire, à déjouer la chronologie, et peut-être surtout à mettre l'histoire – et peut-être l'Histoire — entre parenthèses, en présentant un fragment égaré non retenu d'une historiographie admise. Rien ne semble pouvoir être pris pour acquis dans ce roman à la forme fragmentée. La violence et le morcellement caractérisant le récit et la forme du roman de Beaulieu qualifient également le pan d'Histoire nationale présenté dans *Un rêve québécois*.

De là, les chapitres de l'œuvre sont appelés « coupes », évoquant directement le fragment, le morceau, le dépeçage du corps et du texte : le roman met en scène et en jeu « [...] tout une fantasmagorie de la coupure, de la rupture, de la sciure, et de la blessure qui donne à lire les taillades et entailles faites au corps violenté²⁴ », à celui de la femme, de la Jeanne-D'Arc. Le contexte de la Crise d'octobre, toile de fond du récit, est lui aussi mis en texte et en récit à l'aide de cet imaginaire de la coupure et de la rupture qui définit l'entière de l'œuvre²⁵. La fragmentation narrative exprime une impossibilité de dire, une impuissance

²² Victor-Lévy Beaulieu, *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1984, p. 136.

²³ Geneviève Baril, *op. cit.*, f. 19.

²⁴ *Ibid.*, f. 14.

²⁵ On entrevoit déjà ici la violence dans sa portée historique qu'il faudra clarifier plus tard.

à agir qui caractérise le délire de Barthélémy, le chaos de sa folie et l'aliénation d'un peuple dans le contexte de la Crise de 1970.

Fragments de fantasmes, fragments de folie : obsessions et répétitions

Le chaos que raconte en le mimant ce roman, son morcellement, provient également d'une « énonciation trouble, insensée, qui procède des modulations équivoques de l'ivresse, de l'imagination, du fantasme, du rêve et du délire²⁶ » traduisant ainsi les perturbations psychiques et discursives du personnage. Ce qu'on peut difficilement appeler le récit premier à cause du brouillage temporel et narratif du roman, qu'on pourrait plutôt nommer le temps linéaire de l'attente (mais dont on peine à suivre la ligne) cadre le retour de Barthélémy de l'institut psychiatrique Dorémi, où il a passé trois mois (« Bon, y faudrait que j'rentre astheure, que j'prenne la Jeanne-D'Arc dans mes bras, que j'lui parle pour de bon. J'ai tant d'choses à lui conter, ça fait trois mois que j'garde toujours ça au fond d'moi (RQ, p. 20)) à cause de sa violence envers sa femme et de son ivresse perpétuelle. Déjà le retour à pied vers la maison est difficile à cause de plusieurs distractions et de bien des obstacles tels le barrage de la rue des Récollets par les policiers, le détour de Barthélémy dans une taverne, le temps que le protagoniste s'accorde pour jouer de l'harmonica sur le trottoir, la découverte d'une grosse valise remplie d'objets de son passé, la porte d'entrée verrouillée, la chute dans l'escalier... Il semble que, comme dans *Le premier jardin*, la narration nous présente avant tout une résistance, une tentative pour éviter de se rendre à la maison, lieu de fantasmes, de souvenirs, d'horreur, de délire : « Pourtant, il tournait en rond, sa maison était comme une cible camouflée dans les jumelles de ses yeux : s'il avançait à moins de cinq cent pieds, il n'allait plus pouvoir reculer et serait obligé de faire feu » (RQ, p. 16). La résistance mise en texte au sujet de la maison est accompagnée d'une attraction, d'une volonté de plonger dans les fantasmes, les délires, le refoulé, mais il sera alors obligé de se battre, « de faire feu ».

Par ailleurs, dès le début du roman nous sommes plongés dans la folie du personnage où la distinction entre délire et réalité est malaisée, parce que la narration saute d'un fragment narratif à un autre, sans toujours clarifier son statut. Il est rare que les extraits de l'imagination de Barthélémy soient identifiés aussi clairement qu'ici : « Si j'avais un char au

²⁶ Geneviève Baril, *op. cit.*, f. 14.

moins. Il s'imagina qu'il était au volant d'une vieille voiture décapotable et qu'il faisait le cow-boy dans les rues de Morial-Mort. [...] Les pneus criaient sur l'asphalte, il bréquait violemment aux feux rouges [...] » (RQ, p. 11). Les souvenirs, les délires et les fantasmes de Barthélémy ont le même statut narratif que l'attente, parce que les différents morceaux du récit ne sont formellement séparés d'aucune façon et que le narrateur utilise toujours le passé et Barthélémy, le présent :

Il essaya de s'arracher du seuil de la porte. Mais tout s'éteignit en lui. Ses genoux plièrent, il se frappa le front contre l'encadrement, tomba sur sa jambe [...] Il se traîna dans le corridor, ses mains agrippaient les meubles, mais fuir n'avait plus aucun sens car déjà les gardes étaient dans la porte, déjà les gardes blancs obstruaient les fenêtres. [...] Les infirmières avaient des masques, elles étaient nues mais on ne voyait pas leur face cachée derrière les carrés de tissus blancs. [...] Les poils noirs au bas du ventre, tout frisés (RQ, p. 25).

Ce qui est d'abord le récit premier, Barthélémy se trouvant au seuil de la maison, se transforme en souvenir de son expérience à Dorémi, où l'horreur apparente se métamorphose en délire et en fantasme. La maison est le lieu du retour du refoulé. Se promenant entre la cuisine, la chambre, le jardin et la cave, plusieurs fantasmes, souvenirs, rêves et hallucinations envahissent Barthélémy; c'est ce qui constitue l'essentiel du roman. Ceux-ci concernent principalement des scènes qui représentent Barthélémy infligeant des punitions violentes à la Jeanne-D'Arc ainsi que le meurtre sanglant de celle-ci; évidemment ce sont des scènes où le réel et le délire sembleront toujours se chevaucher. En parallèle, Barthélémy attend toujours le retour de sa femme à la maison, ce qui semble nous ramener au réel mais comprend toujours une part de folie parce que son retour paraît complètement improbable. Un autre élément se répète dans le roman : le protagoniste se fera réprimander plusieurs fois par les policiers au cours de cette longue nuit d'attente, que ce soit à travers les souvenirs et les délires du protagoniste ou bien dans le réel du roman.

Nous allons donc relever ces nombreux éléments du récit qui se répètent et qui se font insistants dans cette œuvre beaulieu-sienne où la temporalité du roman éclate sans cesse en multiples strates temporelles caractéristiques du rêve, du souvenir et de la folie. L'attente de Jeanne-D'Arc est rappelée tout au long du roman : « Il savait que la Jeanne-D'Arc reviendrait au moment voulu, qu'il devait d'abord l'attendre au cœur de la nuit avant de pouvoir la prendre dans ses bras » (RQ, p. 28). Barthélémy est sans cesse plongé dans ses hallucinations

horrifiantes, mais le rappel de l'attente le pousse à revenir à la réalité : « C'est en agissant ainsi [en se concentrant sur la patte du lit de ses vieux parents] qu'il finirait par oublier les policiers et peut-être se mettrait-il enfin à attendre vraiment sa Jeanne-D'Arc » (RQ, p. 44-45). Mais l'expectative entraîne aussi les délires, parce qu'elle est insoutenable pour Barthélémy : « Quand t'attends ta femme toute une nuitte, ça finit par te mett' les narfes à terre » (RQ, p. 102), explique-t-il pour se justifier aux policiers qui l'accusent de « troubl[er] la paix » (RQ, p. 102). Cette espérance elle-même prend une place centrale dans le roman : « J't'ai pas attendu toute la nuitte pour rien » (RQ, p. 57).

Tuer la Jeanne-D'Arc est une obsession centrale du roman, la Jeanne D'Arc est même assassinée fantasmatiquement à plusieurs reprises : « Toutes les fois qu'il tuait la Jeanne-D'Arc, Barthélémy gardait d'elle un os » (RQ, p. 81). Le roman rejoue sans cesse ces scènes en les variant, scènes où Barthélémy viole, blesse et tue sa femme. Aussi, dans plusieurs situations différentes, Barthélémy enferme son épouse dans la garde-robe : « Lorsque Barthélémy aperçut [l'auto-patrouille], il enleva tout de suite ses gants, prit dans ses bras le corps de la Jeanne-D'Arc et alla le déposer lourdement dans la garde-robe » (RQ, p. 37). La garde-robe est un lieu de refoulé, un endroit où cacher le fantôme de meurtre et de vengeance – mais c'est complètement inefficace parce que le fantôme est partout. Le corps féminin subit toutes les violences et est projeté d'une scène de crime à l'autre, jusqu'à la glacière du « supermarquette » : « Il réussit à se rendre jusqu'au cadavre de la Jeanne-D'Arc suspendu au fond de la glacière » (RQ, p. 41), où elle est apparentée à une viande de bétail. Cette violence envers la femme, doublée de l'attente pathétique du mari, construit un rapport trouble quasi indécidable à la temporalité. Le sacrifice de la Jeanne-D'Arc oscille sans cesse entre souvenir et projet.

La mort du bébé, l'enfant de Barthélémy et de Jeanne-D'Arc, revient sans cesse dans les souvenirs-délires de Barthélémy. Parfois, il s'agit d'un bébé mort-né : « (Bébé froid dans la neige, bébé rigide entre ses jambes, quand et où cela s'était-il passé? Sur quelle route blanche? La mort était sortie d'entre ses cuisses tandis qu'elle hurlait, la mort avait pissé d'elle, dans la honte et la peur [...]) » (RQ, p. 60). Ce bébé semble effrayant, monstrueux : « Ils allaient disparaître sous la neige et le bébé, coincé entre les jambes de la Jeanne-D'Arc, serait un mongol, une tête d'eau dont la naissance symboliserait tout ce qu'il y avait de

hasardeux, voire même d'impossible dans la survie souhaitée du monde » (RQ, p. 31). Cet enfant mort représente une impasse, une impossibilité, voire la mort en tant que telle. Il est question d'un avenir avorté, un avenir entre Barthélémy et Jeanne-D'Arc ainsi qu'un avenir national. Barthélémy accuse sa femme de négligence lorsque le souvenir présente le bébé mort après sa naissance : « (C'est d'ta faute si l'bébé y est mort. Y avait pas cinq mois pis tu y faisais boire du coke, baptême. T'étais-tu folle, bon yieu?) » (RQ, p. 77). Ici, le bébé a vécu hors du ventre de sa mère, il est mort plus tard, contrairement au premier extrait, ce qui brouille le statut du récit, la vraisemblance des souvenirs. Le narrateur-romancier, à qui on aurait tendance à accorder plus de crédibilité qu'à Barthélémy à cause de son niveau de langue soutenu et de sa capacité à dire ce que Barthélémy ne réussit pas à exprimer, ne fait que mettre en mots le délire du protagoniste, il participe à sa folie et transmet les pensées de Barthélémy alors que celui-ci accuse Jeanne-D'Arc du meurtre violent du bébé :

Elle n'avait jamais accepté l'idée qu'elle était enceinte, que le bébé viendrait bientôt, qu'il serait laid et ensanglanté. Non, non, non! J'veux pas l'avoir! Y a pas d'jambes pis pas un poil s'a tête! Non, non, non! Elle n'avait jamais plus ouvert ses jambes pour Barthélémy; le bébé, elle l'avait tué, elle l'avait poussé hors du lit, elle le tenait par les chevilles, lui frappait la tête contre les murs, contente parce que le sang sortait des blessures, parce que les os broyés abolissaient sa maternité (RQ, p. 121).

On perçoit bien dans cet extrait la logique du rêve absurde ainsi que la violence caractéristique des délires : le bébé est d'abord sans jambe, puis suspendu par les chevilles; il est d'abord mort-né, puis mort par négligence en bas âge, puis assassiné par sa mère... L'accusation d'infanticide et le rôle mortifère de la maternité est incontestable dans le roman et nous pourrions analyser plus loin sa portée métaphorique sur le plan historique et national.

Les policiers et leur auto-patrouille forment constamment une menace effrayante : « Puis une auto-patrouille passa lentement devant la maison. [...] (Mais y vont-y partir les chiens???) La Jeanne-D'Arc sanglotait dans la garde-robe et il avait peur que les policiers s'amènent, leur bâton à la main » (RQ, p. 37). Les policiers risquent de dévoiler ce que le protagoniste tente de garder caché dans la garde-robe mais qui fait constamment surface à travers les fantasmes et délires mis en texte par la narration. Les policiers apportent avec eux la peur des représailles : « Il y avait dans les coups de poing frappés contre la vitre une violence qui ne laissait présager rien de bon. Il aurait fallu fuir tout de suite [...] » (RQ,

p. 44). Sa peur n'étant pas injustifiée, lorsque Barthélémy est découvert tandis qu'il tente de s'enfuir de la cave, lieu de démence horrifiante et de visions cauchemardesques, les policiers le tabassent violemment : « ils se saisirent brutalement de lui, l'obligèrent à se coucher, à devenir une boule terrifiée, la porte fut ouverte d'un coup de pied et il fut jeté dans la maison » (RQ, p. 104). Le roman joue sans cesse d'une imprécision quant aux interventions des policiers : appartiennent-elles au présent de Barthélémy ou bien font-elles partie de souvenirs comme cela semble être le cas lors de certaines scènes violentes entre Barthélémy et sa femme; ou encore sont-elles imaginées par le protagoniste pour qui « [...] les bicycles de police qui tournaient sans arrêt *dans sa tête* l'obligèrent à s'accroupir dans les détritrus » (RQ, p. 101)²⁷? Dans tous les cas, la violence accompagne l'arrivée des policiers, du moins c'est ce que la vue des autos-patrouille évoque pour Barthélémy : « On allait sûrement le battre à coups de matraque, voire même lui enfoncer les côtes en marchant dessus. Il tremblait, incapable de diriger son regard ailleurs que sur la voiture » (RQ, p. 37). Les policiers semblent vouloir punir Barthélémy pour cause de grabuge, d'ivresse, de bruit, mais – et c'est probablement seulement dans le délire de Barthélémy – aussi pour la faute qu'il commet en châtiant la Jeanne-D'Arc, faute qu'il ne commet sans doute pas dans le présent du récit puisque sa femme n'est jamais physiquement présente, mais qui trouve son fondement dans les fantasmes du protagoniste. La frontière entre le réel et le délire du roman est toujours aussi indécidable, mais il semblerait que Jeanne-D'Arc ait quitté son mari pour un autre homme, mais cela n'implique pas que Barthélémy n'a jamais été violent avec elle, ses fantasmes s'inspirent donc probablement sur des souvenirs violents. Comme nous l'avons déjà souligné, la présence accrue des policiers, partout à surveiller Barthélémy, évoque la *Loi sur les mesures de guerre* que le contexte d'Octobre présenté dans le roman met en lumière. Que les arrestations de Barthélémy proviennent de souvenirs, de délires ou du présent, en mettant en scène plusieurs interventions policières contre le protagoniste, le roman essaie-t-il de rejouer la terreur occasionnée par les quelques cinq cent arrestations sans mandat d'octobre 1970? Le narrateur semble quant à lui dénoncer ces excès :

Puis c'étaient parfois aussi les sirènes des bicycles de police, les écœurants pinpons-pinpons des camions blindés roulant sur les cadavres, lançant des

²⁷ Nous soulignons.

bombes lacrymogènes, des gaz hilarants, des boulets paralysants ou, encore, de simples avertissements dûment enregistrés au Centre de la police (RQ, p. 117).

Dans cette œuvre beaulieusienne, l'explosion de scènes à la fois similaires et distinctes par le biais de la répétition et de l'ambiguïté provoque une chronologie difficile. Le chaos est mis en récit.

Le rêve

On peut comprendre que la narration présente les scènes de délire comme s'ils étaient des rêves : la narration montre Barthélémy dans un état de somnolence ou d'inconscience due à l'alcool ou à un accident juste avant que la folie ne se déploie. En effet, les scènes de délire, de rêve ou de fantasme sont toujours précédées d'accidents ou d'actions sur le corps : soit Barthélémy se couche (« Barthélémy ferma la télévision et la radio, éteignit les lumières et, nu, se coula sous les couvertures dans le grand lit des vieux parents » (RQ, p. 38)); soit il se blesse (« Ses mouvements de berceur étaient trop violents; les chateaux de la chaise se brisèrent et il tomba à la renverse. Le coup dur à la tête, les étoiles rouges, les sons arrivant déformés dans ses oreilles » (RQ, p. 35)); soit il plonge dans l'ivresse de l'alcool ou de la drogue (« il y avait un tube plein d'aspirines dans la pharmacie. [...] Il avala les aspirines, ingurgita ce qui restait de coke dans la bouteille » (RQ, p. 35)) – ce sont tous des états propices au rêve.

Il est aisé de reconnaître la logique du rêve dans le roman par son rapport trouble au temps. La construction chronologique de l'œuvre est éclatée, fragmentée; elle est prise entre les souvenirs, les fantasmes, les délires, les rêves et *peut-être* un présent du récit. Nous venons de le voir, le récit est fondé sur des répétitions où ce qui est répété est toujours présenté de façon différente, comme si le récit présentait plusieurs versions de scénarios possibles. Au lieu d'être fondé sur la chronologie des événements, le récit, comme le rêve, fonctionne plutôt selon la logique d'enchaînement par associations. On voit dans cet extrait comme la narration passe d'un sujet à l'autre, les reliant par la peur, et envisageant plusieurs possibles dans cette logique de chaîne d'associations propre à la narration qui reste parfois indécodable pour les lecteurs :

[Barthélémy] avait renversé tous les meubles, éventré tous les tiroirs, déchiré avec ses dents le linge de la Jeanne-D’Arc, cassé les lampes, écharogné le matelas. (Or les lueurs rouges que jetaient les clignotements de la cerise de l’auto-patrouille.) Il était à bout de nerfs et investi d’une peur atroce. Le grand chien se tenait debout devant lui, les pattes jaunes appuyées sur ses épaules. L’haleine fétide, le lichement de la langue rugueuse sur la barbe, les yeux malicieux (RQ, p. 44).

Le narrateur relève les thèmes récurrents des cauchemars de Barthélémy : « il y avait l’histoire de l’hippopotame ou le grand chien ou le mannequin ou bien encore les scènes ahurissantes dans la boucherie du Morial-Mort Supermarquette » (RQ, p. 78). Ces images qui terrifient Barthélémy – l’hippopotame souvent associé aux infirmières de l’hôpital psychiatrique, le chien jaune qui apparaît dans la cour en même temps que la peur envahit son maître et les scènes de boucherie projetées sur le corps de la femme (ou sur un mannequin) dans l’esprit du protagoniste – permettent à la lecture de se construire selon le principe d’associations que le texte élabore au détriment de la linéarité. Tel que théorisé par Freud, le rêve ne respecte pas l’ordre des faits, il ne connaît que la sélection, l’association et la combinaison : « Il n’est pas rare que ce soient des trains de pensée qui partent de plus d’un centre, mais auxquels les points de contact ne manquent pas; presque régulièrement se trouve, à côté d’un cheminement de pensée, sa réplique contradictoire, reliée à lui par une association de contraste²⁸ ».

Le roman regorge d’exemples où la narration est construite selon la même logique que celle du rêve absurde : lorsque Barthélémy aperçoit l’auto-patrouille qui passe devant la maison, « il enleva tout de suite ses gants, prit dans ses bras le corps de la Jeanne-D’Arc et alla le déposer lourdement dans la garde-robe » (RQ, p. 37). Déjà les gants qu’il enlève font partie d’un délire (« [Barthélémy] croyait être une espèce de kangourou qui aurait mis des gants de boxe » (RQ, p. 37)), en plus Jeanne-D’Arc change subitement d’emplacement tout de suite après : « [...] la Jeanne-D’Arc devait maintenant être morte dans le cabanon » (RQ, p. 38). Ces éléments rejoignent l’absurdité apparente d’un certain type de rêve, souvent le plus courant, que Freud a décrit ainsi : « les rêves auxquels manquent et le sens et

²⁸ Sigmund Freud, *L’interprétation du rêve*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Œuvres complètes / Psychanalyse », 2010 [1900], p. 355.

l'intelligibilité, qui apparaissent comme *incohérents, confus et absurdes*²⁹ », mais où l'accomplissement d'un désir refoulé est le plus présent. En effet, comme l'a montré Freud et plusieurs théoriciens après lui, les rêves mettent toujours en scène un souhait. Les rêves ou les délires présentés dans *Un rêve québécois* montrent tous un fantasme d'accomplissement d'un désir : se venger sur la femme, sur la Mère³⁰.

Les hallucinations du personnage contribuent à jouer la logique du rêve du roman, comme lorsque Barthélémy regarde les policiers par la fenêtre : « La paule craqua puis se cassa. Barthélémy était prisonnier du tapon de tissu qui lui était tombé sur la tête. Et cette main qui se posait sur son épaule, ou quelque patte monstrueuse dont il n'arrivait plus à se déprendre » (RQ, p. 37). Le discours des policiers est contradictoire alors qu'il est pratiquement impossible de distinguer les temps du récit : ils évoquent la volonté de Jeanne-D'Arc de faire enfermer son mari (« Demain, on fait rapport au juge pis on prévient Freddy pis la Jeanne-D'Arc va l'faire enfermer pour toute bon » (RQ, p. 86)) et ils affirment que Jeanne-D'Arc est morte (« [...] Tu sais ben que Jeanne-d'Arc est morte la s'maine passée. Tu sais ben qu't'étais pas là quand est morte, qu'on t'avait enfarmé à Dorémi parce que t'étais soûl mort depuis deux mois pis qu'tu voulais la tirer. » (RQ, p. 103)). Les blocs de souvenirs, de délires et de réalité s'entremêlent à un point tel que le fil du récit est brouillé et la logique du rêve absurde semble prédominer. Jeanne-D'Arc, que Barthélémy ne cesse de tuer fantasmatiquement, réapparaît constamment vivante : « Comme toujours, [Barthélémy] avait oublié la Jeanne-D'Arc, c'est-à-dire qu'il ne se souvenait plus qu'il l'avait enfermée dans la garde-robe. Il était certain qu'il l'avait déjà tuée. Le grand chien jaune n'était pas en train de dévorer le cadavre au fond de la cour? » (RQ, p. 78); Barthélémy sort alors chercher un morceau d'os de sa femme que le chien est en train de manger, brouillant encore réel et délire. Après les longues scènes violentes de Barthélémy tuant sa femme, le mannequin taché de mercurochrome mène le délire au comble de son absurdité, niant le réalisme du récit : « Les policiers ouvrirent la garde-robe, reçurent le mannequin dans leurs bras. Il était tout barbouillé de mercurochrome, avait été décapité et amputé de ses jambes et de ses bras »

²⁹ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2006 [1901], p. 64.

³⁰ Nous aborderons ce sujet dans le prochain chapitre.

(RQ, p. 83). Ces éléments participent de la continuelle mise en doute du récit lui-même, forçant le lecteur à ne rien tenir pour acquis.

Le corps, dans *Un rêve québécois*, peut se métamorphoser, entre autres en animal, selon la logique onirique et hallucinatoire de l'œuvre. Il y a le chien jaune, les hippopotames, le coq, le lion, les kangourous... Ici, les infirmières, dans le souvenir-délire de Barthélémy, se transforment en monstres dans un univers rempli d'évocations sexuelles :

[...] les quatre infirmières s'avançaient vers lui qui bandait sous les couvertures. On l'avait ligoté dans le lit, des sangles lui retenaient les épaules et les genoux, les infirmières étaient en réalité des kangourous, ou bien des vampires suceurs de sang. [...] Après s'être saisi de lui, les vampires l'embrasseraient avec fièvre, cela était sûr. Ces entrées de dents dans la peau. Ces pompages de sang, ces longs suçages. [...] Bien repus, les vampires se juchaient maintenant sur les gros tuyaux de chauffage qui traversaient la chambre de part en part (RQ, p. 25-26).

Freud souligne dans son analyse *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* que « cet auteur renonce expressément à dépeindre la réalité en donnant à son récit le titre de "fantaisie"³¹ »; nous pouvons avancer que Victor-Lévy Beaulieu en fait de même en donnant à son roman le titre de « rêve ». Tout un champ lexical du rêve et des cauchemars traverse le texte, comme à la fin du roman lorsque Barthélémy revoit (ou imagine) la scène où la Jeanne-D'Arc le quitte pour Fred : « [...] il dispar[ut] complètement dans la gueule de l'hippopotame où il rêva un dernier rêve obscur, celui-là même qui l'obligerait à tuer une fois pour toutes sa Jeanne-D'Arc » (RQ, p. 124). Mais le texte contient aussi plusieurs références au délire qui, comme pour Norbert Hanold dans *Gradiva : Fantaisie pompéienne*, pousse Barthélémy à poser des gestes, comme de tuer la Jeanne-D'Arc ou de fantasmer l'acte en peignant un mannequin de mercurochrome par exemple...

³¹ Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « folio / essais », 2009 [1907], p. 182.

CHAPITRE II

FIGURES DE LA VIOLENCE

Dans les deux romans à l'étude, la violence se remarque dans l'énonciation et dans la représentation; or, la violence physique et psychologique semble trouver dans la mère sa victime sacrificielle privilégiée. Bertrand Gervais, dans *Figures, lectures*, définit la figure comme une construction imaginaire qui survient au contact de choses ou de signes : « [...] la figure apparaît, pour le sujet qui s'en empare, comme un signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, composé d'un ensemble de traits et d'une manière très singulière [...] »³². Il explique encore que « [...] la figure n'existe pas en soi, elle n'est jamais que le résultat d'un travail, d'une relation, voire d'une projection. C'est une forme dont on s'empare et que l'on manipule. Elle est, pour cette raison, un signe d'un grand dynamisme »³³. La mère dans toutes ses versions et dans les deux romans à l'étude devient une figure qui a « sa propre logique de mise en récit et en images »³⁴, c'est-à-dire un matériau textuel qui permet de mettre en représentation la violence et le sacrifice. Il s'agira donc de travailler cette figure de la violence dans ce que ces deux romans mettent en récit sur le plan de l'Histoire nationale.

Dans *Un rêve québécois*, Barthélémy s'acharne à tuer, découper, violer la Jeanne-D'Arc pour en faire la victime sacrificielle d'un cérémonial délirant mais pour lui signifiant; véritable objectif rédempteur, le sacrifice devient obsédant. Nous tenterons de mieux cerner le personnage de la Jeanne-D'Arc, devenue dans l'esprit de Joseph-David-Barthélémy Dupuis la femme infidèle et donc traître, et la mère infanticide. Le corps de la femme et la mise à mort dans son cadre rituel et sacrificiel nous intéresseront ici dans le rapport à l'impuissance qui est au cœur de cette énonciation délirante. Dans *Le premier jardin*, la

³² Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, p. 18.

³³ *Ibid.*, p. 31.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

maternité défailante est partout. Le riche réseau intertextuel nous renvoie aux femmes confrontées à une fatalité funeste, celle de l'abandon par la mère. La filiation matrilinéaire trouve là aussi l'expression d'une impasse.

2.1 Un rêve québécois : *Le maternel, sa violence; le sacrifice, ses impasses*

La Jeanne-D'Arc

La Jeanne-D'Arc est le seul personnage féminin du roman hormis les infirmières évoquées quelques fois. C'est un personnage central, pourtant sa voix est très peu présente dans le roman. L'une des rares fois où la narration lui laisse la parole, dans la « coupe quatre » où elle raconte son passé avec son amant Fred à Barthélémy, la voix de la Jeanne-D'Arc est encadrée et même interrompue et menacée par celui-ci : « Envoie, parle mon ostie! Mais j't'ai toute dit, Lémy. Pardonne-moi. Jamais! J'vas t'enfermer dans garde-robe plutôt! Pas ça Lémy. Non, non, non! J'vas faire toute c'que tu veux » (RQ, p. 68). Le nom de la Jeanne-D'Arc est lourd de connotations; il n'est pas innocent. Bien sûr, ce nom rappelle « la Pucelle d'Orléans », la « mère de la nation française », Jeanne d'Arc, née à Greux-Domrémy³⁵ vers 1412, qui est la figure par excellence de la victime sacrifiée pour son pays. Le nom de ce personnage rappelle aussi Jeanne d'Arc Saint-Germain, victime d'une bombe du FLQ qui explose le 24 juin 1970 lors d'un attentat au quartier général du ministère de la Défense à Ottawa³⁶. Le rôle de victime sacrificielle de la protagoniste est donc rendu signifiant par ces allusions que contient son nom. Par ailleurs, la Jeanne-D'Arc de Beaulieu a un statut indécidable, elle est décrite à travers les hallucinations et le délire de Barthélémy, suivant des retours et des répétitions qui démultiplient sa fonction de femme et de mère.

La femme infidèle

La Jeanne-D'Arc est décrite par la narration et par Barthélémy comme étant infidèle, mais il y a plusieurs versions de son adultère, plusieurs hommes avec qui elle tromperait ou

³⁵ Barthélémy est lui aussi associé à Jeanne d'Arc puisqu'il sort de l'hôpital Dorémi, nom qui rappelle le lieu de naissance de la Pucelle d'Orléans.

³⁶ Louis Fournier, *op. cit.*, p. 267.

aurait trompé son mari, ce qui participe de l'indécidable du roman. Dans la « coupe quatre », Barthélémy force sa femme à lui raconter son adultère avec Fred : « Parle-moi de Fred. Non, pas ça. Lémy. Pas ça, non. J'veux toute savoir, O.K.? J'veux savoir c'que tu f'sais avec Fred pendant qu'j'étais enfarmé à Dorémi » (RQ, p. 57). Le chapitre contient le récit des ébats amoureux de Fred et de la Jeanne-D'Arc lors d'un voyage en voiture. Mais, alors qu'on croit que le récit respecte les souvenirs de la Jeanne-D'Arc, des indices portent à croire qu'il s'agit plutôt des délires hallucinatoires de Barthélémy : « [Fred] avait *sûrement* fait stopper la grosse voiture le long d'une route noire et son premier geste, une fois le moteur coupé, avait été d'éteindre les phares. *Peut-être* même avait-on remonté les vitres à cause des maringouins [...] » (RQ, p. 58), ou encore « [...] le mont de Vénus *sûrement*, les poils sucés, la langue chercheuse comme une queue tendre [...] » (RQ, p. 58)³⁷. Pourtant, un peu plus tard, Barthélémy ordonne : « Continue, parle encore, sinon j'te mets mon poing s'a gueule! » (RQ, p. 67). Et le narrateur-romancier, qui en connaît plus que les personnages, ajoute : « Elle ne trouvait plus rien à ajouter. Elle ne pouvait tout de même pas dire à Barthélémy que dans la voiture-couchette stationnée le long de la route déserte, Fred nu lui avait mis sa queue dans la bouche [...] » (RQ, p. 67). L'énonciation est ainsi brouillée entre réel et délire. Cette nuit mise en texte dans la « coupe quatre » ne représente pas nécessairement la seule nuit qu'ont passée ensemble Fred et la Jeanne-D'Arc, comme le souligne la narration : « Fred et les longues nuits qu'elle avait passées dans la Buick noire » (RQ, p. 94). Le fait que la Jeanne-D'Arc a quitté son mari pour Fred est évoqué quelques fois dans le roman, comme c'est le cas ici par un des policiers : « Et pis la Jeanne-D'Arc est avec Freddy. Y est capable d'en prendre soin » (RQ, p. 86) – mais rien n'est certain dans ce roman.

Dès les premières pages du roman, la fidélité de la Jeanne-D'Arc est mise en doute dans les pensées et hallucinations de Barthélémy : « Il la voyait, qui s'était allongée au milieu du grand lit des vieux parents et ouvrait les jambes pour que Christie lui fasse un sandwich du tonnerre » (RQ, p. 13). La trahison de la Jeanne-D'Arc est aussi suggérée par sa propre voix : « Quand t'es sus moi, des fois j'pense à d'autres » (RQ, p. 33). Dans sa démence ultime, alors qu'il a dans son délire sacrifié et dépecé sa femme et se retrouve dans la cave, Barthélémy se dédouble et se parle à lui-même, évoquant un passé où il ignorait encore tout de l'adultère :

³⁷ Nous soulignons.

« Encore chanceuse la Jeanne-D’Arc que ton Barthélémy y sait pas encore l’histoire du gérant d’caisse populaire pis du gros char s’arrêtant dans un nuage de poussière » (RQ, p. 97). La voix intérieure suggère ici que la Jeanne-D’Arc a eu un autre amant, et poursuit : « J’ai bien hâte d’le voir pis d’voir la Jeanne-D’Arc quand y va apprendre ça le Barthélémy ! Il riait, satisfait de son propre rôle qui était de jeter le soupçon dans l’esprit de Barthélémy afin de décupler sa mauvaise foi et le dégoût qu’il avait pour la Jeanne-D’Arc » (RQ, p. 97). La schizophrénie de Barthélémy lui permet de justifier sa haine. Il se raconte la trahison de sa femme à partir d’un savoir extérieur. Fred et le gérant de caisse ne sont pas les seuls hommes avec qui la Jeanne-D’Arc aurait commis l’adultère, du moins dans l’esprit délirant de Barthélémy, comme l’évoque le pluriel employé pour désigner Baptiste dans cet extrait : « Mais la Jeanne-D’Arc et d’autres Baptiste tentaient de lui faire perdre pied en lui tordant les bras et en le tirant par les jambes » (RQ, p. 118). Dans ce texte chaotique, on ne sait jamais ce qui est réel ou rêvé.

Par ailleurs, le plus grand affront commis par la Jeanne-D’Arc se trouverait dans ses paroles :

[...] les mots malsains qui allaient le détruire, le dévorer sans qu’il lui fût possible de s’y opposer autrement que par un plus grand sacrilège, par quelque geste ou injure énorme qui ne réussirait probablement pas à les racheter puisque ce qui était dit allait le demeurer dans sa monotonie répétitive (RQ, p. 114).

Ces « mots malsains » que la protagoniste prononce et qui pousseront Barthélémy à commettre le sacrifice font partie d’un souvenir de Barthélémy ; il était dans la cave « avec ses tchommes, c’est-à-dire Phil, Fred et Baptiste » (RQ, p. 112) ainsi que sa femme, à l’époque où ils faisaient du marché noir, puis la Jeanne-D’Arc a menacé Baptiste, sa « grande main rouge ne s’arrêtant que dans l’entre-jambe » (RQ, p. 114) de celle-ci, d’uriner sur sa main. Vient ensuite une vision horrible pour le personnage : « [...] cette image de la Jeanne-D’Arc pissant sur une main qui n’était pas la sienne lui révélait le mal dans toute son affreuseté » (RQ, p. 114-115). Le texte utilise ensuite plusieurs expressions pour dire la douleur de Barthélémy, « aucune rémission ne devenait possible », « il avait le poumon troué », « il avalait de la terre, à quatre pattes dans le souterrain, pour cacher sa honte », « le monde se gonflait de sa souffrance », « pourquoi lui faudrait-il toujours mourir dans l’humiliation??? » (RQ, p. 115). Comme toujours, la douleur intérieure du protagoniste est

projetée sur son corps; la narration construit les deux souffrances ensemble : « Barthélémy se cognait aux caisses, heurtait de la tête les seaux de peinture » (RQ, p. 115) et « [s]a tête frappa un quart de clous mais il était si en colère qu'il n'eut pas le temps de prendre conscience du sang qui lui pissait du nez » (RQ, p. 114). Le narrateur explique ce qui blesse le plus le protagoniste : « [...] ce qui fit le plus mal à Barthélémy. Ce fut de comprendre qu'on le tenait à l'écart, qu'une main posée sur le minou de sa Jeanne-D'Arc l'éloignait à jamais de toute intimité, rendait impossible son amour » (RQ, p. 115). En fait, tous les amants de la Jeanne-D'Arc résument cet acte séparateur, et c'est à travers le langage que la trahison fait sens pour le protagoniste.

La mère mortifère

La mort du bébé, qui occupe une place particulière dans le roman et dans l'esprit de Barthélémy, est racontée en plusieurs versions; elle n'apparaît donc pas comme effective, elle parvient aux lecteurs seulement à partir de ces multiples versions. Nous en avons déjà donné plusieurs dans le premier chapitre, mais il y a encore d'autres exemples de cet enfant malade, « [b]ébé pâle et souffreteux dans la marchette aux roulettes rouillées » (RQ, p. 22), et de cette mère de qui « [l]a mort était sortie d'entre [l]es cuisses » (RQ, p. 60). Les multiples versions de la mort du bébé sont comme plusieurs fausses-couches. Cette mère, qui est horrible parce qu'elle est tenue responsable de la mort du bébé, ne peut qu'être victime de la vengeance de Barthélémy selon la logique du roman. Tout dans cette œuvre demeure allusif, ambivalent et délirant, impossible de savoir quand et comment ce bébé, voire ces bébés, seraient morts. Par ailleurs, la Jeanne-D'Arc, par la mort du bébé, est elle-même intimement reliée à la mort et à une impasse :

Jeanne-D'Arc pensa au bébé, à cette chose gluante déjà morte dans l'enveloppe, et au cordon qui, pendant trop d'instant, l'avait reliée à la mort. [...] Détruire. Jeter dans le froid cette mort venue d'elle lorsque écrasée sous le corps de Barthélémy, sa tête s'était remplie d'étoiles et de feu. Et pleurer parce que rien n'avait jamais eu lieu et qu'à cause du bébé sans jambes et sans bras tout se bloquait pour l'avenir (RQ, p. 60).

Avec ses versions de la mort du bébé, la narration joue sur un indécidable évident, et même sur une impuissance, parce que la mise à mort du bébé semble toujours à refaire. Le bébé est condamné à mort tout comme l'est sa mère.

Le corps de la femme

Le sexe de la femme occupe une place obsédante dans le roman de Beaulieu, et il est bien souvent dépeint comme étant monstrueux : « la minuscule cicatrice du bas-ventre » (RQ, p. 61), « le minou noir, mouillé et battant au centre de la Jeanne-D’Arc » (RQ, p. 123) et le « minou devenu une forçure puante » (RQ, p. 96). Mais surtout, c’est une bouche menaçante : « le minou s’ouvrant comme une bouche dans le creux des poils » (RQ, p. 114), « son minou comme une gueule de poisson, s’ouvrant et se fermant et éructant » (RQ, p. 97). Barthélémy tente même de « faire manger une saucisse » à la Jeanne-D’Arc en la lui insérant « dans le trou » – la bouche ou le vagin : « Hé, moi j’vas t’en faire manger une saucisse, maudite poudrée! Il n’avait pas été capable de la lui mettre dans le trou, la saucisse se défaisant, la graisse pissant de l’une des extrémités » (RQ, p. 122-123), parce qu’ « elle ne comprenait pas qu’il pouvait être aussi malheureux dans son infirmité ni ne voyait dans les gestes qu’elle posait [en lui offrant à manger] cette subtile provocation à laquelle elle se livrait devant lui » (RQ, p. 122). Représentation, ici encore, à peine transposée de l’impuissance. Par ailleurs, le corps de la Jeanne-D’Arc est décrit dans une vision trouble : « Tétons, céleri frisé, portecrottes, cul, fesses, trou, fromage » (RQ, p. 32). Peut-être des aliments à se mettre dans la bouche... Les mots pour dire le « minou » sont bien souvent de l’ordre de la bouche, d’où sortent les mots; comme le dit Alexis Lussier dans son analyse du roman de Beaulieu, « [c]’est que la Jeanne-D’Arc [...] est aussi faite de mots à creuser et à remplir³⁸ », parce que le texte fait du corps féminin et du vagin « un fouillis de mots en désordre³⁹ » qui, étant de l’ordre du signifiant, multiplie (et brouille peut-être) les possibles du signifié. L’association entre vagin et bouche se retrouve encore ici : « une carotte dans le cul et la tige d’un énorme poireau dans le minou » (RQ, p. 98). Le « minou » est à la fois une bouche et quelque chose à se mettre dans la bouche; et c’est aussi un lieu où diriger la violence : « [Barthélémy] lui remplirait le minou de chiffons imbibés d’essence » (RQ, p. 96).

Le ventre de la mère est aussi une figure obsédante, comme dans cette vision horrifiante : « gros ventres dégonflés avec les bouts de tripes sortant de la peau et faisant des

³⁸ Alexis Lussier, « *Un rêve québécois : Les temps de l’écriture et du politique* », *Les cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, no 3, 2013, p. 29.

³⁹ *Ibid.*

champignons » (RQ, p. 22). Dans un des scénarios de mort de la Jeanne-D'Arc, elle est morte éventrée : « [...] rien ne terrorisa [Barthélémy] davantage que de voir, dans le corps éventré, les quatre bouteilles de bière vides qu'on y avait déposées » (RQ, p. 41)⁴⁰. Mais le ventre maternel, même portant un bébé mort, n'est pas toujours horrible : « belle dans son ventre où trop d'enfants futurs s'étaient laissés descendre avant le terme vers le bas, vers la sortie secrète » (RQ, p. 122). Dans la scène finale où la violence de Barthélémy se déchaîne, il semble que celui-ci s'attaque, entre autres, à la maternité en elle-même, symbolisée par le ventre et les seins, « cible rassurante » parce que familière : « le pied de Barthélémy s'enfonçait dans le ventre comme dans du beurre et les tétons étaient bien trop tentants, ils constituaient une cible rassurante » (RQ, p. 95)⁴¹. Le corps féminin et maternel est visé par la cruauté de Barthélémy : « (Ses yeux, ses pieds, ses tétons, ses fesse pulpeuses, son ventre, cette magnifique rondeur du ventre, avec l'autel dans le creux d'ombre, et protégé par les montagnes de chair que faisaient les cuisses, mais désormais mutilées et brûlées [...]) » (RQ, p. 99). Le sacrifice est bien dirigé vers le vagin, puisque l'autel est une table où effectuer les sacrifices. Bref, l'énonciation délirante révèle indéniablement un rapport trouble au corps maternel.

Le père

Les « vieux parents » planent au-dessus des délires de Barthélémy. Il est souvent répété que Barthélémy et la Jeanne-D'Arc vivent dans la maison et dorment dans le lit « des vieux parents » (RQ, p. 67, 92...). Le lit a été offert par les parents aux nouveaux mariés : « C'est vot' cadeau d'noces, ça les enfants. Pis vous autres, où c'est que vous allez coucher? Ah, c'est pas un problème, ça. On va étendre des gazettes sus l'plancher pis on va s'faire un maudit bon mat'las. Ils riaient, les vieux parents, et il les aimait pour toute les folies qu'ils rendaient possibles » (RQ, p. 39). Par contre, l'amour entre Barthélémy et ses parents ainsi

⁴⁰ Ce scénario de mort se répète, entre autres, alors que la Jeanne-D'Arc, dans les souvenirs délirants de Barthélémy, s'apprête à « sombrer tout à fait lorsque Gros Gras Seguin déposerait en elle les quatre tragiques bouteilles de bière » (RQ, p. 98).

⁴¹ Le ventre, dans *Le premier jardin*, prend un sens tout autre : les Filles du Roi sont comme Ève « dans toute sa verdeur multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre » (PJ, p. 99-100). Or, comme nous avons déjà pu le constater, la maternité n'en reste pas moins défailante dans le roman d'Hébert.

que la joie et la simplicité apparentes émanant de cette relation ne peuvent garder à distance les hallucinations du protagoniste. Les parents font seulement partie des souvenirs délirants du protagoniste, et l'indécidable du roman contamine « la maison des vieux parents » (RQ, p. 67) : « Il ignorait pourquoi il était entré par effraction dans cette maison et pourquoi, après avoir ligoté la belle Jeanne-D'Arc, il avait été la déposer dans la garde-robe » (RQ, p. 39).

Un rêve québécois n'est pas un roman sur le père ou la paternité. L'énonciation est plutôt hantée par la présence obsédante et monstrueuse de la Mère, et du sexe de la Mère comme on vient de le voir. Pourtant, une allusion au père ouvre et ferme le roman par l'évocation de son harmonica détruit et détesté⁴² :

Barthélémy jeta l'harmonica sur le trottoir et se mit à le piétiner avec fureur. Ses lèvres saignaient, ses yeux devaient être des tisons dans sa face. (Que j't'aguis donc, que j't'aguis donc!) Ce n'est qu'une fois l'instrument tout à fait démolé qu'il tomba à genoux et vit la pauvre chose écrabouillée qui rampait le long de la chaîne de trottoir. Alors il fut pris d'un grand remords et d'une grande colère contre la Jeanne-D'Arc qui devait l'attendre [...]. Du bout des doigts, Barthélémy prit ce qui avait été son harmonica, il le regarda avec une grande tendresse, l'embrassa avant de le mettre dans la poche de sa chemise, contre son cœur (RQ, p. 17).

L'analyse psychanalytique que fait Alexis Lussier lui permet à cette occasion de renvoyer à la métaphore paternelle, « [c]'est toujours en s'imaginant mettre à l'écart la Loi du Père que se joue le fantasme de la possession illimitée du corps mythique de la Mère⁴³ ». On peut dire avec lui que *Un rêve québécois* se rapproche d'une œuvre où la loi du Père est suspendue, d'un roman qui

nous place droit devant ce qui se révèle disponible et dangereusement proche lorsque le Père n'est plus qu'un [pauvre père] inutile, fou, vicieux, et détraqué. À savoir, le sexe maternel qui s'avère suffisamment inquiétant pour que celui qui ne cesse d'en fouiller le mystère soulève une véritable fin du monde⁴⁴.

⁴² À proprement parler, la métaphore paternelle est perceptible seulement après coup, à la fin de la lecture du roman, parce que c'est seulement à la fin du livre que l'harmonica est identifié comme étant celui du père.

⁴³ Alexis Lussier, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

Après avoir déchaîné toute sa jouissance violente, meurtrière et violeuse, Barthélémy peut enfin retrouver le vieil harmonica de son père : « il pourrait enfin [...] retirer de la petite boîte de velours l'harmonica du père » (RQ, p. 130). Le texte confirme ainsi la présence du Père.

Comme le montre Alexis Lussier, la « petite boîte de velours » contenant l'harmonica redouble étrangement la « petite boîte tapissée de ouate » contenant l'os de la Jeanne-D'Arc. Lussier a relevé l'existence d'une chaîne d'associations autour de l'os : « Toutes les fois qu'il tuait la Jeanne-D'Arc, Barthélémy gardait d'elle un os » (RQ, p. 81). Une fois l'os nettoyé, Barthélémy « sortirait alors de la garde-robe la boîte tapissée de ouate, il y mettrait l'os avant de faire un joli nœud avec du ruban rose » (RQ, p. 81). À la lecture du roman, l'os passe d'abord inaperçu dans la profusion des images délirantes et morbides, mais il représente la relique (tout aussi fantasmée ou hallucinée) qui attesterait de la mise à mort de la Jeanne-D'Arc. Or, cet os est aussi un signe qui « rempli[t] d'images » la tête de Barthélémy : « chair nue, veines bleues courant à fleur de peau, masse tendre [...], poils follets [...], deux membres écartés » (RQ, p. 28). On peut dire que l'os rappelle le corps de la femme dans toute sa féminité et même dans ce qui fait d'elle une Mère. En rapprochant la « petite boîte tapissée de ouate » contenant l'os et la « petite boîte de velours » contenant l'harmonica, on observe qu'à la fin du roman, la narration semble substituer le signifiant de l'os, féminin et maternel, à un autre signifiant, qui s'inscrit sous l'ordre du Père⁴⁵.

La folie, le délire, le cauchemar, les hallucinations de Barthélémy, tout cela s'arrête, à la fin du roman, lorsque le texte fait allusion au Père, avance Alexis Lussier. Pourtant, nous remarquons que le père et les vieux parents sont évoqués à plusieurs reprises dans le roman, sans pour autant que la folie ne s'arrête. Par exemple, le texte fait référence au paternel, au grand-père dans ce cas, dans l'évocation de « la vieille pipe du grand-père entre [les] dents [de Barthélémy] » (RQ, p. 98). Or, l'évocation du père n'est pas suffisante pour tenir Barthélémy à l'écart de sa folie : « et parlant, et butant sur les mots se bousculant dans sa bouche, sur les phrases obscures qui se nourrissaient de son délire, de sa peur, de son

⁴⁵ Alexis Lussier souligne que dans *Don Quichotte de la démanche*, la métaphore paternelle concernant l'harmonica est réitérée, et que le registre de la relique funèbre y est clairement associée : « [L'harmonica] dans la petite boîte de velours, c'était comme un petit cercueil, le père avait enterré la musique dans le tiroir » (Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1998 [1974], p. 54).

angoisse d'être abandonné [...] » (RQ, p. 98). La pipe du grand-père sert même d'outil pour blesser le corps maternel de la Jeanne-D'Arc : « [...] les montagnes de chair que faisaient les cuisses, mais désormais mutilées et brûlées par les cendres fumantes de la pipe vidée sur les genoux » (RQ, p. 99). Nous observons dans le roman l'impuissance du père et des vieux parents à arracher Barthélémy à sa folie, à son aliénation. À la fin du roman, il semble y avoir une réconciliation possible avec la puissance du Père, pourtant, l'utilisation du conditionnel présent laisse planer le doute :

Une fois le plancher lavé à l'eau de Javel, [Barthélémy] pourrait enfin changer de vêtements, retirer de la petite boîte de velours l'harmonica du père, détacher le chien et marcher lentement dans Morial-Mort en direction des hélicoptères remplis de soldats et qui tournoyaient au-dessus de la Monselet (RQ, p. 130)⁴⁶.

La fin du délire grâce à une réconciliation avec le Père nous semble donc beaucoup moins évidente qu'à Alexis Lussier.

Barthélémy se souvient de jeux de rôles par lesquels, avec la Jeanne D'Arc, ils se prenaient pour la mère ou pour le père, occasion pour Barthélémy de se donner du pouvoir : « Il rit encore, heureux à l'idée que contre la Jeanne-D'Arc, il avait le gros bout du bâton. Cela seul comptait, cette certitude qu'il était le maître absolu de son œuvre et qu'il *accoucherait* d'elle quand bon lui semblerait » (RQ, p. 77)⁴⁷. Par ailleurs, Barthélémy se met dans la position du père pour punir la Jeanne-D'Arc : « Toute est ben correct ma fille. Ton popa s'avance vers toi pour t'ôter de tes démons et pour te punir de ta mauvaise vie » (RQ, p. 93). Toute la « coupe trois » du roman concerne un jeu de rôle érotique entre Barthélémy et Jeanne-D'Arc où l'énonciation brouille complètement l'identité des personnages, brouille les sexes :

Elle (ou il puisqu'il faisait vraiment noir maintenant, si noir à la vérité que dans leur visage il ne restait plus qu'un peu du blanc de leurs yeux, de sorte qu'il devenait difficile de prendre l'un pour l'autre, ce que les voix malicieusement

⁴⁶ Le doute est encore plus présent alors qu'on pense à tous les éléments flous de cette phrase : Barthélémy pourrait changer de vêtements, mais le texte disait plus tôt qu'il était nu; il sortira l'harmonica de sa boîte, mais on oublie de nous dire que l'instrument de musique est brisé; le chien avait précédemment brisé sa chaîne, et il semblait faire entièrement partie des délires du protagoniste...

⁴⁷ Nous soulignons.

changées compliquaient davantage) – elle était donc restée immobile près du lit [...] (RQ, p. 51-52).

Jouant le rôle de l'homme, la Jeanne-D'Arc détient soudainement un nouveau pouvoir d'expression : « Pour elle, [sa voix] marchait bien, l'identification ne pouvait être plus complète; tout ce qui était dit et projeté hors de sa bouche, l'était vraiment et efficacement. Barthélémy même aurait pu s'y tromper » (RQ, p. 50). La nouvelle Jeanne-D'Arc veut que le nouveau Barthélémy joue au père avec elle : « Elle disait aussi : Prends-moi dans tes bras pis promène-moi dans le vaste monde de ta maison. Mais t'es ben trop pesante, mon cœur. [...] C'est qui est important, c'est qu'tu m'enveloppes et que j'sente tes doigts me pénétrer dans peau » (RQ, p. 51)⁴⁸. La confusion perdure toujours entre les sexes. Or, la Jeanne-D'Arc, même déguisée en Barthélémy, a toujours peur des coups de poing de son mari, elle n'a pas la force d'être le père et préférerait retourner à son rôle maternel : « Elle n'était pas capable des gestes qu'il lui demandait. Elle pensait bêtement que tout devait être simple entre eux et que pour sa part elle se contenterait d'ouvrir les jambes pour être ploguée selon les traditions » (RQ, p. 53).

La Jeanne-D'Arc joue à la mère avec Barthélémy : « Viens-t'en, mon beau Lémy. Viens voir moman. A va donner du beau lailait à son Lémy » (RQ, p. 34), et il est très difficile pour le protagoniste de résister à cet appel sexuel. C'est bien l'inceste qui est au cœur de toute cette hallucination-souvenir, et qui dit bien à quelle « paternité » nous avons affaire. Barthélémy est ainsi infantilisé et la relation entre mari et femme est étrangement subvertie par l'inceste. Aussi, lorsque la Jeanne-D'Arc, transportant Barthélémy dans ses bras, joue à la mère, elle lui chante « Oh oh gros bébé bleu dans les bras de sa moman oh oh gros bébé bleu dans les bras de sa moman oh oh » (RQ, p. 71), rappelant le bébé mort. Ce faux bébé porté par la Jeanne-D'Arc est aussi Barthélémy déguisé en Jeanne-D'Arc porté par le faux père : « Ce qu'elle portait dans ses bras la dégoûtait. Cette fausse femme était vraiment d'une laideur repoussante » (RQ, p. 72). Le transfert des sexes et des rôles en dit long sur l'impuissance du personnage à advenir à sa place et en son nom.

⁴⁸ Se faire porter fait justement partie des motions infantiles d'après la psychanalyse.

La mise à mort de la femme

Le meurtre de la Jeanne-D'Arc est mis en texte par le champ lexical du rituel et du sacrificiel : dès le début du roman, Barthélémy se présente par la voix du narrateur qui nous transmet le rêve de son personnage comme un futur héros noble et courageux, « bientôt il allait commencer quelque chose de noble » (RQ, p. 13) et « [c]e qu'il allait faire serait odieux et demandait beaucoup de courage » (RQ, p. 40). Il lui revient d'accomplir une tâche importante : « [...] quelque chose trop longtemps attendu allait enfin arriver » (RQ, p. 93). Dans l'acte horrible qu'il devra commettre en tuant la Jeanne-D'Arc, on retrouve un objectif rédempteur : « Tout deviendrait poisseux, empesté, fiévreux, et c'était du centre même de tout cela qu'il devrait accomplir l'acte de sa libération » (RQ, p. 125).

On reconnaît dans le texte un vocabulaire du sacrifice, clairement identifié ici : « Il cherchait la strappe de cuir, l'outil du sacrifice » (RQ, p. 93). Les actes du protagoniste sont même qualifiés d'œuvre : « Aurait-il le temps d'achever l'œuvre, ou allait-on le surprendre [...] » (RQ, p. 96). L'importance du rituel du sacrifice est soulignée plusieurs fois : « Il fallait respecter un rite [...]. Une fois ses cheveux bien emprisonnés sous le chapeau, il se sentit rassuré. (Le chapeau dur, c'était sans doute l'instrument, sans lequel la vengeance ne pouvait s'assumer hors de la gratuité.) » (RQ, p. 120). Le protagoniste a des tâches à accomplir dans un ordre précis : « Alors il s'accroupit sur le buste de la Jeanne-D'Arc, pensant à ce qu'il devait *commettre encore* avant de reprendre la scie » (RQ, p. 125-126)⁴⁹.

René Girard, dans ses études sur le sacrifice, explique qu'une communauté en crise peut se servir d'un bouc-émissaire pour rétablir l'ordre et la paix et ainsi exécuter un sacrifice :

La confusion croissante, l'indifférenciation peuvent polariser toute une communauté contre un individu unique, un ultime ennemi qui apparaît soudain comme seul responsable de la catastrophe et se fait tout de suite lyncher. La communauté se trouve soudain dépourvue d'ennemi et la tranquillité se rétablit. Universellement honnie d'abord, la victime, en raison de sa puissance réconciliatrice, fera bientôt figure de sauveur⁵⁰.

⁴⁹ Nous soulignons.

⁵⁰ René Girard, *Le sacrifice, Conférences del Duca*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 26.

Il semble que la narration mette en scène « la Jeanne-D'Arc impure » (RQ, p. 41) comme coupable : « il ne devait pas encore lui enfoncer les doigts dans les yeux car il ne savait pas encore qu'elle seule était coupable de tout, qu'elle seule était le mensonge et la ruse » (RQ, p. 73). Pour faciliter l'acte du sacrifice, il vaut mieux que la victime soit vue comme un monstre : « La Jeanne-D'Arc ne pouvait-elle que se modifier sous ses yeux et se transformer en une bête pourrissante dont, tôt ou tard, il faudrait songer à se délivrer entièrement? » (RQ, p. 99). L'idée de la culpabilité de la Jeanne-D'Arc provoque chez Barthélémy le désir de vengeance qui sous-tend le sacrifice : « [...] tout lui rappelait les paroles sacrilèges de la Jeanne-D'Arc, les mots malsains qui allaient le détruire, le dévorer sans qu'il fût possible de s'y opposer autrement que par un plus grand sacrilège, par quelque geste ou injure énorme [...] » (RQ, p. 114). Le sacrifice donnerait un pouvoir sacré à Barthélémy, le persécuteur, mais ferait aussi basculer la figure de la femme, de criminelle à douce, pour rétablir l'ordre, comme dans la définition de Girard qui dit que « [m]ême si, en fin de compte, la victime fondatrice passe pour bienfaisante, salvatrice, elle apparaît d'abord forcément comme "devant être tuée" parce que criminelle, exécration, infiniment redoutable⁵¹ » : « Alors il irait beaucoup plus loin que lui-même, dans le pays interdit du massacre. Cela le sanctifierait et cela ferait de sa Jeanne-D'Arc une femme douce et bonne qui accepterait pour toujours son ordre » (RQ, p. 75).

Par contre, le sacrifice que Barthélémy va accomplir ne peut être comparé à la mise au bûcher « jadis » de la sainte Jeanne d'Arc en tant que rite sacrificiel absolu et modèle, d'abord et avant tout parce qu'il est seul :

Il pensa qu'il avait toujours été joué : peut-être le monde lui avait-il imposé ce show pour [...] mieux le culpabiliser de gestes qui, jadis, eussent été collectifs, donc assumés par une multitude chantant autour d'un feu au-dessus duquel la Jeanne-D'Arc honnie, enfilée sur une broche, rôtissait lentement? (RQ, p. 128).

Le sacrifice ainsi décrit, qui s'apparente à un rite ancestral ou à une fête communautaire d'une autre époque, n'existe plus dans la réalité de Barthélémy. On y reconnaît les origines de l'humanité, « les longs corps bruns, les nez déformés à cause des bouts de bois et des anneaux dorés, [...] les peaux tatouées [...] » (RQ, p. 128), bref des peuples primitifs et

⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

isolés, mais pas du tout le « Morial-Mort » des années 1970. La tentative individuelle de sacrifice est alors synonyme d'impasse, d'impuissance.

La mort jamais définitive

Le texte donne l'impression que la mort n'est jamais définitive, parce qu'elle est toujours à refaire, autant pour la Jeanne-D'Arc que pour le bébé, qui ne cessent tous deux de mourir ou d'être tués. Quand les policiers disent à Barthélémy « Tu sais ben que Jeanne-D'Arc est morte la s'maine passée. Tu sais ben qu't'étais pas là quand est morte, qu'on t'avait enfarmé à Dorémi parce que t'étais soûl mort depuis deux mois pis qu'tu voulais la tirer » (RQ, p. 103), la narration transmet alors une autre mort que celle que le texte a montré dans les scènes de violence. Le texte propose encore une autre mort lorsqu'il fait référence au cadavre de la Jeanne-D'Arc dans le toboggan : « Étendue sous les couvertures, la Jeanne-D'Arc dormait profondément. Est morte, tu vois donc pas qu'est morte, la Jeanne-D'Arc? Il soulevait les couvertures, regardait le visage immobile, les yeux fixés [...] » (RQ, p. 31) et « [...] il coula à pic dans le cauchemar connu et froid, les épaules sciées par le câble grâce auquel il halait le toboggan au fond duquel les vers grouillaient de la vie enlevée à la Jeanne-D'Arc [...] » (RQ, p. 101). Dans ces scènes, la mort de la Jeanne-D'Arc se rapproche intimement de la mort du bébé; on pourrait presque croire que le bébé et la mère ne font qu'un. Mais on peut aussi se demander si le délire de Barthélémy n'est pas un souvenir de son meurtre-sacrifice... Dans cette longue nuit, « tout n'allait jamais finir d'être refait » (RQ, p. 100).

Il est souvent indiqué que le sacrifice de la Jeanne-D'Arc sera une impasse : « Il n'avait pas le choix, il devait continuer de lui faire mal : tant de colères intérieures étaient dans ses pieds et dans ses poings qu'il crut que le sacrifice ne se terminerait jamais, que plutôt il le répéterait inlassablement, dans de nouvelles évocations » (RQ, p. 99). Dans les dernières pages du roman, l'acte de Barthélémy devient profanation, comme le montre les termes suivants : « profanation », « perversité », « vicieux », « offense » (RQ, p. 127); sacrifier la Jeanne-D'Arc ne suffit pas, « la mutiler et l'outrager ne constituaient sûrement pas une fin ou une délivrance souhaitable » (RQ, p. 128).

Dans *Un rêve québécois*, l'énonciation répète la volonté d'anéantir la mère, or la mère n'est pas tueable car on ne peut abolir la matrice d'où nous sommes sortis. Ailleurs, Victor-Lévy Beaulieu a beaucoup écrit sur l'Histoire nationale, en particulier sur l'Histoire du Québec enfermé dans le matriciel, coincé dans ce que Beaulieu appelle son « pays-pas-encore-pays⁵² ». Beaulieu parle d'un Québec qui regarde toujours en arrière :

C'est que dans le pays équivoque, on vit en état avancé d'anachronisme, presque en plein dix-neuvième siècle. Ce sont là du moins les images qu'on y véhicule, de tous bords et de tous côtés. Ce sont elles qui organisent le discours politique qui, lui, conditionne tous les autres⁵³.

Il s'agit selon lui d'un pays équivoque, parce que géographiquement là, mais non advenu, pas encore né :

nous voulons être mais sans le risque ni le péril, et c'est pour cela que nous sommes devenus des hommes du noui, de ce qui pourrait être mais ne sera pas, c'est-à-dire cette magie sans laquelle il n'y a pas de pays et pas d'individus, cette magie qui donne corps au mythe, fonde l'Histoire et fait basculer l'événementiel dans l'imaginaire [...]⁵⁴.

On reconnaît là le discours sur l'impasse contenu dans *Un rêve québécois* : le protagoniste est confronté à une impossibilité à accomplir le sacrifice, et la narration semble prise dans le chaos de la folie. D'après Beaulieu, le Québec n'a pas encore pu affirmer son Histoire par manque de mythe fondateur :

Dans les civilisations traditionnelles, le mythe vient d'abord, c'est-à-dire l'événement qui le fait naître. [...] Aucun événement québécois ne saurait encore nous y mener. Il n'y a pas de héros sans mythe et il n'y a pas de mythe si, au commencement, on ne retrouve pas l'événement magique qui lui accorde sa légitimité⁵⁵.

Aucune littérature épique ne peut prendre pour objet la Rébellion de 1837-1838 puisque celle-ci ne peut être un mythe à cause de son propre échec; même chose pour Octobre 1970 : « Que je sache, les terroristes de 1970 n'ont pas atteint à cette qualité [épique] bien que cela

⁵² Victor-Lévy Beaulieu, *Entre la sainteté et le terrorisme*, op. cit., p. 454.

⁵³ *Ibid.*, p. 367.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 455.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 385.

aurait pu se produire. Ils avaient créé l'événement mais celui-ci leur a échappé et l'on connaît la suite⁵⁶ ». Et « la répression est justement l'envers de toute fiction épique qui ne peut procéder que du triomphe », écrit-il. Le rite sacrificiel, dans *Un rêve québécois*, perd ainsi son sens et sa possibilité même. Beaulieu résume presque la totalité de la production littéraire québécoise ainsi : « À bien des niveaux, la fiction québécoise contemporaine n'a eu qu'une fonction, celle du constat. Et ce constat, il est simple : c'est celui de l'impossibilité d'être [...] »⁵⁷ ». Beaulieu associe la mère au pays impossible, au Québec : « Meurs, incompétente mère reptilienne! Tu ressembles tellement à ce pays en son exil intérieur, un trou béant, aveugle, aveuglant, pire qu'en contrée irlandaise [...]! Meurs! Meurs donc, imparissable truie québécoise!⁵⁸ ».

2.2 Le premier jardin : *La maternité défaillante*

Dans ce roman d'Anne Hébert, on l'a dit, la narration évoque de diverses façons une relation trouble à la maternité. En parcourant le réseau des intertextes, on voit qu'il s'agit de références à des œuvres ou à des situations appartenant à l'Histoire où les femmes sont confinées dans un rôle prédéterminé. La figure de la mère inadéquate prédomine. Dans l'analyse d'*Un rêve québécois*, nous avons souligné qu'il n'y a qu'un seul personnage féminin, la Jeanne-D'Arc, et que la voix de celle-ci ne se faisait que très peu entendre. Dans *Le premier jardin*, il s'agit plutôt du contraire : la narration expose une panoplie de personnages féminins, et très peu de place est accordée aux personnages masculins tels que le père adoptif de Marie Éventurel ou le père de Maud, à l'exception de Raphaël, décrit comme un enfant ou un archange plutôt que comme un homme.

La maternité défaillante à travers l'intertexte du roman

Le roman est riche en références au théâtre. La narration emprunte parfois à la forme dramaturgique en utilisant des phrases courtes qui agissent comme des didascalies : « Elle appuie son visage contre la vitre. Croise les mains sur ses genoux. [...] Elle se recroqueville

⁵⁶ *Ibid.*, p. 386.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 383.

⁵⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Montréal, Éditions du Boréal, 2010 [2006], p. 1032.

sur la banquette. Replie ses jambes sous elle. [...] Elle tente d'enlever ses bottes » (PJ, p. 11); comme dans *Oh! Les beaux jours* : « Elle ramène la tête à la verticale, regarde devant elle. Un temps. Elle joint les mains, les lève devant sa poitrine, ferme les yeux⁵⁹ ». *Oh! Les beaux jours* de Samuel Beckett est justement la principale référence théâtrale du roman d'Hébert; Flora rentre de son exil pour interpréter Winnie, et son travail de comédienne avec le metteur en scène et directeur du théâtre l'Emérillon ponctue le roman. Au fil du récit, Flora transforme son apparence, ses cheveux, son visage, ses gestes, pour ressembler à Winnie. Elle porte aussi un sac comme celui de Winnie : « rechargeant son sac sur son épaule avec la poudre, les fards, le miroir indispensable à toute image d'elle redessinée » (PJ, p. 10). Celui de Winnie contient, entre autres, une brosse à dents, un tube de dentifrice, un étui à lunettes, un miroir, un bâton de rouge, une toque avec une plume froissée, un peigne... tous des objets associés à la beauté, au féminin. Le sac rempli d'objets féminins est familier, réconfortant. Dans la pièce de Beckett, Winnie est ensevelie dans un mamelon, devant le décor en trompe-l'œil d'un ciel bleu et d'une plaine déserte. Dans cette image d'une femme enterrée dans un mamelon, qui n'a de libre que le tronc et plus tard que la tête, on reconnaît une figuration de l'enfermement dans le corps maternel, enfermement qui semble devoir conduire à la mort, le personnage du mari apparaissant totalement impuissant, même à parler. Winnie, elle, parle sans cesse à voix haute, à son mari Willie et à elle-même, et cherche l'attention de l'homme, elle a très peur de la solitude. Quelques extraits de la pièce de Beckett font preuve d'un rapport ambigu à la sexualité : « (*Expression perplexe.*) Qu'est-ce que c'est au juste, un porc? (*Un temps. De même.*) Une truie, ça oui, évidemment, je sais, mais un porc?⁶⁰ ». Dans *Le premier jardin*, le masculin n'est pas nié, mais il est tout de même mis à l'écart du récit autour de Flora et à distance de l'Histoire nationale revisitant les mères fondatrices. Winnie est mélancolique de ce temps où elle était belle, où elle pouvait plaire : « Tout ce que je peux dire c'est que pour ma part en ce qui me concerne [les lois naturelles] ne sont plus ce qu'elles étaient quand j'étais jeune et...follette...(*la voix se brise, elle baisse la tête*)...belle...peut-être...jolie...en un sens...à regarder⁶¹ ». Pour Flora, son désir pour les hommes est présent même après la naissance de Maud : « [s]a vraie vie est partout à la fois, dans la joie d'être

⁵⁹ Samuel Beckett, *Oh! Les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁶¹ *Ibid.*, p. 46.

mère et les mille soucis et bonheurs quotidiens, tandis que pointe le désir d'un homme nouveau » (PJ, p. 112). Par ailleurs, il n'est plus question d'amants pour la protagoniste dans le présent du récit. Dans le texte de Beckett, il est question du retour à la cendre par ensevelissement dans le mamelon, sorte de retour anéantissant à la mère lorsque Winnie dit : « Moi-même ne finirai-je pas par fondre, ou brûler, oh je ne veux pas dire forcément dans les flammes, non, simplement réduite petit à petit en cendres noires, toute cette – (*ample geste des bras*) – chair visible⁶² ». Les femmes de l'Histoire sont oubliées, réduites en cendres, dans le roman d'Hébert; justement, Flora essaie de ranimer ces restes. Dans la pièce de Beckett, Willie reste toujours derrière le monticule qui est aussi un tumulus, c'est très difficile pour Winnie de le voir, et cela devient impossible dans le deuxième acte. Il ne lui répond pas souvent, la communication est inexistante entre eux, un mur s'installe entre la femme et l'homme. Il semble également que les relations solides entre homme et femme se fassent rares dans *Le premier jardin*. Dans la pièce, Winnie, racontant l'histoire de Millie, souligne l'importance du ventre maternel : « Commençant dans la matrice, comme au temps jadis, Mildred se souvient, elle se souviendra, de la matrice, avant de mourir, la matrice maternelle⁶³ ». Dans cet intérêt pour l'origine maternelle, on reconnaît la quête de la protagoniste du roman d'Hébert. Cet intertexte permet donc de redoubler certains éléments importants de l'œuvre d'Anne Hébert.

Plus jeune, Flora Fontanges a interprété le rôle de la Fantine des *Misérables* de Victor Hugo. Ce rôle met en jeu la séparation tragique mais inévitable entre mère et fille, Fantine est « dépossédée de sa fille et de toute raison d'être au monde » (PJ, p. 112). Dans le roman de Victor Hugo, Fantine est un personnage qui sombre dans la déchéance la plus totale (prostitution, maladie, incarcération, défiguration...) en essayant de donner une meilleure vie à sa fille Cosette qu'elle aime profondément. Sur son lit de mort, Fantine est obsédée par sa fille adorée, mais elle meurt sans l'avoir revue. La mère semble être frappée d'une fatalité. Dans *Le premier jardin*, les rôles joués par Flora sont associés dans son esprit à sa propre expérience avec son enfant et avec sa mère : pour comprendre son rôle, l'actrice n'a « qu'à puiser dans sa propre enfance [...] et Fantine apparaîtra, ce soir et demain, face au public qui

⁶² *Ibid.*, p. 51.

⁶³ *Ibid.*, p. 75.

la reconnaîtra, telle qu'en elle-même, pleine de larmes et de sanglots » (PJ, p. 112). À la fin du roman, après la séparation d'avec Maud et lorsque Flora s'apprête à retourner en France, elle se prépare à interpréter Madame Frola dans *Chacun sa vérité* de Luigi Pirandello. C'est encore une pièce où la mère est séparée de sa fille pour des raisons incertaines, mais qui concernent le gendre de Madame Frola – comme Raphaël se place entre Maud et Flora. Les deux personnages féminins ont d'ailleurs presque le même nom. Et Madame Frola, sa fille et son gendre viennent d'un village où il y a eu une tragédie qui a laissé la ville en ruines et tué beaucoup de gens, les séparant à jamais de leur ville d'origine et du reste de leur famille – nous reconnaissons ici l'état dans lequel Flora se présente à Québec au début du roman alors qu'on observe l'écart qui se creuse entre Flora et sa mère ainsi qu'entre Flora et sa ville d'origine.

Flora, qui a aussi interprété Ophélie dans *Hamlet* de Shakespeare, se pose la même question au sujet d'Ophélie qu'au sujet des femmes du passé national : « Pourquoi? » (PJ, p. 105); Flora demande pourquoi à « la destinée amère des filles » (PJ, p. 105). L'actrice a joué Phèdre dans la pièce éponyme de Racine, et elle « éprouv[e] la même brûlure de ce cœur qui n'aurait jamais dû naître » (PJ, p. 61), ainsi que Mademoiselle Julie, dans la pièce du même nom d'August Strindberg. Avec « ses peines et ses chagrins, [elle] disparaît bien sous les traits de Julie se disputant avec son valet » (PJ, p. 61). Le roman d'Anne Hébert ne cesse d'approfondir le lien entre Flora et ces personnages féminins frappés par la fatalité, qui meurent, qui brûlent, qui se suicident. Ces personnages féminins sont tous conduits à une fin tragique.

Le roman fait aussi certaines références à Jeanne d'Arc, comme lorsque Flora se coupe les cheveux très court : « Flora Fontanges se dit que, maintenant qu'elle s'est fait la tête de Jeanne au bûcher, elle pourrait très bien jouer la passion d'une pucelle de dix-neuf ans que le feu dénude avant de la réduire en cendres » (PJ, p. 27). Encore une fois, le texte souligne que pour faire revivre « *le Vray Procès de Jeanne*, sans ménagement aucun, [elle] n'[aurait] pour cela qu'à puiser à la source de sa vie là où un grand feu barbare brûle encore et la fait hurler en rêve » (PJ, p. 27). Et il s'agit encore là d'un rôle au destin tragique, mais c'est peut-être celui qui rejoint le plus intimement Flora – ce n'est pas pour rien que ce fut le rôle « le plus applaudi au cours de sa carrière » (PJ, p. 27-28) – parce qu'elle a subi l'épreuve du feu :

« L'âcreté de la fumée, une enfant qui tousse et s'étouffe dans les ténèbres, le crépitement de l'enfer tout près, la chaleur suffocante, l'effroi dans sa pureté originelle » (PJ, p. 31). Le souvenir refoulé de l'incendie qui a brûlé l'orphelinat où vivait, enfant, Flora et a tué plusieurs petites filles se dissémine dans tout le texte.

Le texte d'Hébert nous dit que les Filles du Roi ont de « jeunes corps voués sans réserve à l'homme, au travail et à la maternité » (PJ, p. 96). Pourtant, les femmes de la Nouvelle-France dépeintes dans le roman font toutes preuves de maternité déficiente. Toutes ces femmes (Guillemette Thibault, Renée Chauvreur, Aurore et Barbe Abbadie), ressuscitées par Flora, font partie des nombreux cycles de l'abandon maternel du roman. Comme nous le dit la narration, Flora s'invente une lignée de mères pour combler le mystère de son origine, pour remplacer la mère qu'elle n'a jamais connue, mais le texte nous ramène toujours à l'abandon maternel. Flora tente de représenter la mère idéale en imitant les Filles du Roi : « Elle fait mine de rajuster une coiffe imaginaire sur ses cheveux courts. Elle est transfigurée, de la tête aux pieds. À la fois rajeunie et plus lourde. Chargée d'une mission mystérieuse. Elle est la mère du pays » (PJ, p. 79). Mais comme le rappelle Guy Poirier, « toutes ces femmes, orphelines et dépouillées de leur identité, ont péri de façon violente : morte de froid dans la neige, violée et assassinée, brûlées vives dans un incendie⁶⁴. Toutes ces femmes furent non seulement happées par la mort au sortir de leur enfance, mais elles furent oubliées par toutes et par tous⁶⁵ ». L'abandon est répété par nous, les lecteurs, qui avons oublié les mères de notre pays.

Les abandons maternels subis par Flora

Dans *Le premier jardin*, la narration met en scène ce que Lori Saint-Martin appelle une « structure maternelle », c'est-à-dire que « le rapport à la mère et au maternel sous-tend les

⁶⁴ Il a aussi celle qui a décidé de choisir le couvent et celle qui est morte en couches...

⁶⁵ Guy Poirier, « La Nouvelle-France, le temps d'un *premier jardin* », *Tangence*, no 90, été 2009, p. 142.

structures narratives du roman⁶⁶ ». Le retour des souvenirs refoulés concerne un passé amer qui touche la maternité et qui, de plus, repose sur une triple structure mère-fille :

1) la relation de l'orpheline Flora Fontanges, alias Marie Eventurel, avec ses parents adoptifs (et, au-delà, avec la mère qu'elle n'a jamais connue mais dont l'absence la hante encore); 2) la relation de Maud avec sa mère Flora; 3) la relation de Flora Fontanges (et, par analogie, de tous les Québécois), avec les mères de la Nouvelle-France, et avec la première mère de toutes, Ève⁶⁷.

L'obsession de l'énonciation pour les femmes du passé national répète la nostalgie de la mère à jamais perdue, celle de Flora, celle que le roman attribue à la nation québécoise. Cette triple structure maternelle correspond à une triple structure temporelle où le retour vers les origines maternelles du monde est central. En plus du temps présent où Flora cherche sa fille, il y a trois temps passés :

1) le temps de l'enfance de Flora Fontanges; 2) le temps d'une « fusion amoureuse » (p. 110) entre Maud et Flora, trop belle pour durer (mère célibataire, Flora Fontanges doit quitter Maud pour gagner sa vie en jouant des rôles au théâtre); 3) le temps d'une ville dans l'Histoire, raconté par le biais des femmes célèbres ou inconnues, bonnes, mères, religieuses, filles du Roy qui remontent à la première femme, Marie Rollet, elle-même incarnation humaine de la toute première mère, Ève⁶⁸.

Nous pouvons dire avec Lori Saint-Martin que tout le roman d'Hébert se construit autour de la maternité, même le passé national.

Le retour du refoulé bute sur la résistance de Flora, une résistance aux souvenirs d'une maternité défaillante. Les images refoulées qui font enfin retour à la fin du roman sont celles de l'incendie de l'orphelinat, mais il s'agit de représentants d'une perte encore plus douloureuse, celle de la mère biologique et de l'origine à jamais inconnue : « Ainsi, le souvenir de l'incendie est terrible en lui-même, mais surtout parce qu'il signale et réactive la perte irréparable, la séparation définitive d'avec la mère⁶⁹ ». Les origines de Flora restent un mystère et ne seront jamais révélées dans le roman. La narration décrit la quête identitaire de

⁶⁶ Lori Saint-Martin, « Les premières mères, *Le Premier Jardin* », *Voix et Images*, vol. XX, no 3 (60), printemps 1995, p. 668.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 669.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 671.

Flora comme étant essentielle, mais impossible : « Orpheline dès le premier cri et la première respiration, Flora Fontanges n'a que faire ici, parmi les filles du Roi, ressuscitées grâce à la fantaisie [...] d'une vieille femme dépossédée de sa propre mère, depuis la nuit des temps » (PJ, p. 100). Celle qui ressemble le plus à une vraie mère pour Flora est Rosa Gaudrault, une des sœurs qui s'occupait des fillettes à l'orphelinat. Elle était chaleureuse, douce, gentille. Mais elle est morte, brûlée avec deux fillettes entre les bras, ayant déjà sauvé plusieurs filles des flammes de l'incendie, et retrouvée « en une seule branche noire, tordue » (PJ, p. 129). Même devenue vieille, Flora sent encore la douleur de cette perte : « "Rosa", dit Flora Fontanges, tendant les bras dans la nuit, et elle pleure » (PJ, p. 128). Lorsque Pierrette Paul devient Marie Eventurel avant de se renommer Flora Fontange, elle vit une renaissance symbolique; on lui donne un nouveau nom, on lui apprend à bien se comporter et à bien parler. Mais sa « fausse grand-mère » la trouve indigne, et Marie fuira sa famille adoptive en partant vers le vieux continent. Le deuil de la mère est répété différemment dans le roman : le deuil de la mère biologique, le deuil de Rosa Gaudrault, le deuil même des Eventurel, et le deuil de la mère patrie.

Le retour dans la ville natale est un choc parce qu'il rappelle l'absence d'origine. Flora, et du même coup la narration, sont obsédées par les femmes de la Nouvelle-France, comme l'explique Lori Saint-Martin :

Cette invocation représente, pour Flora, à la fois une quête passionnée de la mère qu'elle n'a jamais connue et une fuite en avant qui lui permet d'oublier son propre passé et ses relations troublées avec Maud. Elle se plonge dans le passé collectif et féminin pour oublier sa propre enfance [...]⁷⁰.

Mais, telle que construite par la narration, l'histoire des autres ramène toujours à sa propre histoire; c'est sa propre mère que Flora cherche à travers les mères du pays. La tentative échouée de retour vers les origines se retrouve aussi dans le passage où la narration dépeint Maud vivant dans une commune avec Raphaël et leur amie Céleste : le fondateur de la commune, Éric, veut « recouvrer la pauvreté originelle, la fraîcheur première de toute sensation, sans réminiscence ni aucune référence connue. Le goût du monde de sa naissance » (PJ, p. 73). Ils retournent à l'enfance lorsqu'ils apprennent à utiliser leurs cinq

⁷⁰*Ibid.*

sens : « Savoir ce que font le chaud et le froid, apprendre le sec et le mouillé, l'amer et le salé, le lisse et le raboteux, connaître l'effort des muscles qui soulèvent et portent le poids des choses [...] » (PJ, p. 73). Éric est dans la « nostalgie du paradis perdu » (PJ, p. 75). C'est la même attraction vers le passé qui habite Flora et Maud. Lori Saint-Martin a judicieusement remarqué que « la destinée amère des filles » de la Nouvelle-France (PJ, p. 105) ainsi que les « toutes petites vagues amères » (PJ, p. 188) qui assaillent Flora alors qu'elle tente de dormir sont « a-mères », sans mère, privées d'origine.

Le nom : tentative de filiation matrilinéaire

À travers les noms de la protagoniste, on perçoit son évolution. Pierrette Paul est un nom ancré dans le calendrier des saints, et correspond au jour de la fête de saint Pierre et saint Paul, soit le 29 juin, la date de sa naissance, du moins c'est ce qu'affirme l'état civil (PJ, p. 9); pas étonnant que ce nom ne reste pas. Marie Eventurel est un nom idéal, parce qu'on y retrouve la synthèse de toutes les femmes, Marie et Ève : on y retrouve la vierge Marie ainsi que Marie Rollet, et Ève, mère de l'humanité⁷¹ – pourtant, la protagoniste ne tient pas du tout à garder ce nom. Le nom de famille, Eventurel, est tout de même représentant des possibilités qui s'offrent à la future actrice, étant presque un homophone d'« éventuel » et ressemblant aussi à « aventure ». La narration fait en sorte que la protagoniste renaît chaque fois qu'elle prend un nouveau nom. Et elle se donne naissance elle-même lorsqu'elle se renomme Flora Fontanges; Marie Eventurel annonce ainsi à ses parents son départ : « j'ai décidé de partir et de me choisir un nom qui soit bien à moi » (PJ, p. 162), alors que, inversement, les Eventurel l'avaient adoptée « afin qu'elle porte leur nom et devienne leur fille, à part entière » (PJ, p. 130). Être Marie Eventurel était un rôle, mais Flora va le renier, « [c]omme on renie toujours la mère, au moment même où on la désire le plus⁷² ». Être actrice, c'est porter tous les noms, vivre toutes les vies. Justement, ce nouveau nom « la désignera entre tous et lui permettra toutes les métamorphoses nécessaires à la vie » (PJ, p. 65).

En tant que femme, il faisait autrefois partie de sa destinée de perdre son nom de jeune fille : quand on se mariait, on prenait le nom de l'homme, et quand on devenait religieuse, on

⁷¹Marie Rollet et Ève sont d'ailleurs souvent associées dans l'œuvre.

⁷²Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 679.

prenait aussi un nouveau nom. Dans le roman d'Hébert, la narration énonce avec un regret non dissimulé le changement de nom des femmes de la Nouvelle-France :

Guillemette Thibault, c'est un beau nom à porter toute sa vie, sans jamais en changer pour le nom d'un étranger qui la prendrait pour femme. [...] Ce qu'elle craignait plus que tout au monde, qu'on lui prenne son nom, est arrivé par la suite. Après deux ans de noviciat, elle est devenue sœur Agnès-de-la-Pitié, et on n'a plus jamais entendu parler de Guillemette Thibault (PJ, p. 87).

Nous remarquons donc que Flora Fontanges, choisissant son propre nom et le gardant pour le reste de sa vie, se détache de cette ancienne tradition et s'ancre dans une nouvelle filiation matrilineaire.

Le nom Flora Fontanges évoque les fleurs, les fontaines, les anges : cela rappelle un jardin. En choisissant ce nom, la protagoniste crée son propre jardin, sa propre lignée matrilineaire. Aussi, Lori Saint-Martin suggère qu'on y reconnaît « un écho lointain de celui de Rosa, la mère de substitution : finale en « a », registre floral, comme si Flora créait là une filiation manquante⁷³ » et que le nom de famille « Fontanges » évoquerait subtilement le surnom « mon ange » que lui donnait Rosa. En fondant sa lignée, Flora s'appuie sur son passé. La protagoniste donne à sa fille Maud son propre nom de famille – qui est créé par elle-même, niant ainsi le père : « Cet homme, je ne l'ai jamais revu, Maud porte mon nom » (PJ, p. 109). La « présence ingrate du père » (PJ, p. 109) est effacée pour sacrer Flora matriarche et fondatrice d'une nouvelle lignée matrilineaire.

La relation mère-fille trouble entre Flora et Maud

La relation entre Flora et sa fille Maud est présentée de façon très surprenante dès le début du roman : « Pour ce qui est de sa fille Maud, même si [Flora] la rencontrait au détour d'une rue, elle n'est pas sûre de pouvoir la reconnaître » (PJ, p. 21). On voit que la relation mère-fille est déjà pervertie. On sent une ambivalence de Flora face à sa fille, peut-être parce que la maternité et l'origine sont décrites comme des sujets troublés et troublants pour elle. Elle est à la recherche de son passé, de son enfance détruite, tout en cherchant sa propre fille; elle cherche son origine maternelle détruite et son propre rôle maternel à la fois. Maud aussi a une relation ambiguë face à la maternité et à l'origine : elle a fui sa mère et son enfance en

⁷³*Ibid.*, p. 680.

tant que telle, mais elle écrit tout de même une lettre à sa mère pour que celle-ci revienne. Mais cette lettre est bien étrange : « Envie de te voir. Viens. T'embrasse. Maud » (PJ, p. 12). Le « je » n'est pas employé, montrant un trouble identitaire qui reflète peut-être celui de sa mère. Comme nous l'avions déjà souligné, c'est seulement une fois le passé de Flora remémoré que Maud revient à sa mère. Peut-être toutes deux recherchent un passé révolu, celui d'une symbiose originelle mère-fille. À la naissance de Maud, Flora et sa fille ont eu une relation fusionnelle :

Une toute petite maison isolée, louée pour trois mois, dans la campagne tourangelle, retirée sous les arbres, avec un minuscule jardin de curé. La mère baigne, talque, linge, berce, caresse sa fille, à longueur de journée. Lui parle comme à un Dieu qu'on adore. La garde le plus longtemps possible tout contre sa poitrine nue, sous sa blouse ample, choisie à cet effet. Échange infini de chaleur et de senteur. Peau contre peau. Lui donne le sein, sans horaire fixe, comme une chatte nourrit son chaton. La lèche de la tête aux pieds. Ira jusqu'à prétendre que, si sa fille pleure un instant, c'est parce qu'elle a perdu l'odeur de sa mère (PJ, p. 110-111).

Voilà leur premier jardin, celui de cet amour passionnel entre la mère et sa fille. Nous pouvons dire avec Lori Saint-Martin qu'il y a au moins trois premiers jardins dans le roman : « l'Éden, le jardin de Louis Hébert et de Marie Rollet, [et] celui de l'enfance de Maud ». L'énonciation du roman se réfère autant à l'Histoire nationale qu'à l'histoire biblique pour tenter de recréer le paradis perdu entre Flora et sa fille. En même temps, il semble que le rapport à l'origine est toujours multiple et éclaté, donc éventuellement toujours impossible à retrouver.

Maud est une fugueuse, elle s'enfuit même quand sa mère traverse l'océan pour la retrouver. Maud répète peut-être en fait l'abandon de Flora. En effet, Flora a quitté sa propre fille alors qu'elle n'était qu'un bébé, appelée par ses rôles au théâtre et éventuellement par ses amants. Flora prend conscience que sa fille est sans doute blessée par « cette alternance de trop et de rien » (PJ, p. 102), parce que la succession entre présence et absence de la mère correspond à la plénitude et la privation pour la fille : « Une mère actrice, ce n'est sans doute pas un cadeau pour un enfant. Trop de câlins à la fois, entre deux représentations, puis l'absence prolongée des tournées » (PJ, p. 102). D'ailleurs, chaque nouveau rôle de Flora correspond à une nouvelle fugue de Maud, processus de cause à effet qui trouve un redoublement textuel : chaque affiche annonçant un rôle au théâtre de Flora est accompagné

par un avis de recherche pour Maud. Raphaël souligne l' « offense lointaine » (PJ, p. 18) qui marque Maud :

Des fois, Maud, sa figure, quand on n'avait pas l'air de la regarder, quand elle ne nous regardait pas non plus, c'était comme si on l'avait offensée, une espèce d'offense lointaine dont elle n'avait pas conscience et qui revenait sur sa figure comme ça, en passant, sans raison, comme une ombre... (PJ, p. 18).

Et Flora se reconnaît comme coupable : « Elle se sent mise en accusation par Raphaël, elle, la mère, qui est à l'origine du cœur de sa fille, de tout ce qui a commencé dans ce cœur d'enfant » (PJ, p. 18). Mais la narration parle aussi d'une autre offense : « Encore un peu, ce garçon lui parlerait de l'offense première qui a été faite à Maud, dans la nuit des temps, alors que Maud était sans parole ni traits certains » (PJ, p. 18). Encore une fois, l'abandon maternel du roman se réfère à un passé qui dépasse les personnages, qui concerne l'Histoire nationale et même un passé biblique.

À la fin, mère et fille se séparent; il semble que l'abandon maternel, même s'il est conscient cette fois, continue son cycle. Flora retourne en France pour jouer et Maud reste avec Raphaël, « cette petite fille toute occupée à écouter battre son propre cœur, volé par Raphaël » (PJ, p. 188). Flora et Maud cherchent et repoussent toutes deux la mère, les origines, « comme si une coprésence véritable des deux femmes était impossible⁷⁴ ». Dès que l'une s'approche de l'autre, cette dernière fuit, et vice versa. À la fin du roman, elles se retrouvent enfin, mais les retrouvailles ne durent que quelques pages et se terminent par une nouvelle séparation; il y a une véritable impossibilité dans la relation mère-fille. Il y a aussi une impossibilité de retour au temps révolu, au paradis perdu – biblique, national et personnel –, au premier jardin. Impossible pour les personnages de retourner dans un passé révolu d'une « union parfaite, l'innocence d'avant sa première respiration, sur la terre des hommes » (PJ, p. 173), celui même, matriciel, d'avant la naissance, comme Maud voulant « se fondre entre les genoux maternels » (PJ, p. 173).

La mère est une figure de la violence dans *Le premier jardin* comme dans *Un rêve québécois*. Chez Hébert, la relation entre Flora et Maud est pleine d'une violence intérieure qui les pousse à la séparation. La recherche du paradis perdu rencontre un échec brutal. Cette

⁷⁴*Ibid.*, p. 674.

violence-là se retrouve partout dans l'Histoire nationale : les femmes de la Nouvelle-France présentées par la narration ont subi elles aussi de telles violences reliées à la maternité. L'énonciation présente un cycle de la violence à travers l'Histoire nationale. Le paradis perdu, celui d'avant la naissance, celui de la Nouvelle-France d'avant la Conquête britannique, a été entaché par la violence, comme le montre le destin tragique des Filles du Roi. Chez Beaulieu aussi la mère est une figure de la violence, violence qui est partout dans ce roman hanté par la Crise d'octobre. À travers le sacrifice fantasmé de la Jeanne-D'arc, femme adultère et mère mortifère, la violence est un prérequis pour réaliser l'évènement, pour créer un pays, mais elle est tout de même inefficace, frappée d'une impossibilité. Dans les deux romans, la femme est une figure ambiguë : elle est à la fois victime et bourreau. La Jeanne-D'Arc est la victime de Barthélémy dans l'œuvre de Beaulieu, mais elle est aussi celle qui tue le bébé et celle qui trompe son mari. Dans *Le premier jardin*, les filles sont abandonnées, elles sont orphelines, elles sont brûlées, elles sont frappées d'une fatalité, mais en même temps, des mères abandonnent ou maltraitent leurs enfants. Dans ces deux romans où l'Histoire nationale détient une place importante, il sera intéressant de voir comment la violence, en particulier celle qui concerne la femme et la mère, participe de la fondation nationale qui semble être vouée à une impasse.

CHAPITRE III

L'IMPASSE D'UNE VIOLENCE EN QUÊTE DE FONDATION

Un rêve québécois et *Le premier jardin* sont deux romans où l'on perçoit des références à des moments précis de l'Histoire nationale. Le premier, qui traite du terrorisme et du sacrifice comme éléments mis en rapport avec les événements de la Crise d'octobre 1970, et le second, où il s'agit de retrouver une sorte de généalogie matrilinéaire à travers les femmes de la Nouvelle-France, font tous deux preuve d'une certaine subjectivation de l'Histoire dans leur rapport problématique à l'Histoire qui met en évidence la question de la mère. Dans ce chapitre, nous verrons d'abord comment les deux énonciations se réapproprient l'Histoire nationale. Chez Hébert, il s'agit de dire l'Histoire sous l'angle des femmes, de découvrir et de réhabiliter les mères fondatrices du pays. Dans l'œuvre de Beaulieu, la Crise d'octobre et les revendications révolutionnaires du FLQ occupent une place très particulière. Ensuite, nous nous pencherons sur l'impasse de l'Histoire présentée dans les deux œuvres. L'évocation du théâtre autant chez Hébert que chez Beaulieu propose en quelque sorte un simulacre de l'Histoire. La violence, quant à elle, sera questionnée dans son rapport à la quête de fondation nationale. Pour les deux romans, il est certain que l'interprétation est ambiguë et prend en compte la violence comme matériau historique.

3.1 La réappropriation de l'Histoire

Le premier jardin

Les références à l'Histoire nationale sont affichées très clairement dans *Le premier jardin*. Dans le roman, l'énonciation use de références historiques : « M. l'Intendant est formel. Tous les soldats licenciés, quelques-uns faisant métier de bandit, seront privés de la traite et de la chasse et des honneurs de l'Église et des communautés si, quinze jours après l'arrivée des filles du Roi, ils ne se marient » (PJ, p. 97). L'utilisation de l'italique porte à

croire qu'il s'agit là d'une citation d'archive, or, l'Intendant Jean Talon a bel et bien fait une ordonnance le 20 octobre 1671 :

Le Conseil ayant des lannée passée enjoint par son arrest a tous Compagnons Volontaires et autres personnes qui sont en age dentrer dans le mariage de se marier quinze jours apres larrivée des nauires qui apportent les filles sous Peine destre Priués de la liberté de toute sorte de chasse pesche et traitte avec les sauvages et dailleurs sa Ma.té nous ayant ordonné demployer nostre autorité pr. Quil ait une entière et pleine execution⁷⁵.

C'est sur cette base historique que se fonde le récit qui tente de refaire le fil de l'Histoire nationale.

On constate en effet que la narration s'inspire du discours historique traditionnel : « Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France » (PJ, p. 76-77). Jusqu'à là, l'énonciation s'en tient aux faits. Puis, la narration glisse vers le roman historique, le temps de faire revivre des personnages, de les remettre en contexte pour imaginer, fictionnaliser leur vie : « Une nuit, ne pouvant dormir à cause des moustiques, ils sont sortis tous les deux. Ils ont regardé la nuit et l'ombre du cap Diamant qui est plus noire que la nuit. Ils voient que ce n'est plus le même ciel » (PJ, p. 77). C'est ainsi que le roman présente la naissance de la Nouvelle-France :

Ils voient que ce n'est plus le même ciel. Jusqu'au ciel qui est changé avec l'ordre de ses étoiles et de ses signes familiers. [...] Le ciel au-dessus de leur tête est transformé comme la terre sous leurs pieds. En haut, en bas, le monde n'est plus le même à cause de la distance qui est entre ce monde-ci et l'autre qui était le leur et qui ne sera plus jamais le leur (PJ, p. 77).

Un changement profond a été opéré lorsque le Nouveau Monde a été créé : il y a une possibilité de tout recommencer à neuf, de se séparer des vieux pays. Après Marie Rollet et Louis Hébert, d'autres ont continué la colonisation :

⁷⁵ Pierre-Georges Roy, « Ordonnance pour forcer les célibataires à épouser les filles qui arrivent de France sous peine d'être privés des privilèges de pêche, chasse et traite des fourrures (16 octobre 1671) », *Inventaire des ordonnances des intendants de la Nouvelle-France conservées aux Archives provinciales de Québec*, volume troisième, Beauceville, L'Éclaireur Éditeur, 1919, p. 266.

Les enfants et les petits-enfants, à leur tour, ont refait des jardins, à l'image du premier jardin, se servant de graines issues de la terre nouvelle. Peu à peu, à mesure que les générations passaient, l'image mère s'est effacée dans les mémoires. Ils ont arrangé les jardins à leur idée et à l'idée du pays auquel ils ressemblaient de plus en plus (PJ, p. 77-78).

La création du nouveau pays est clairement comparée à un engendrement familial où l'oubli des ancêtres s'effectue peu à peu à travers les générations. La fondation nationale représente aussi la fondation d'une nouvelle lignée, d'une nouvelle généalogie. Les références historiques sont transposées en récit collectif, le « nous » constituant le lieu d'ancrage de la narration :

L'hiver 1759, après avoir gagné la bataille de Sainte-Foy, on s'est arrangé avec l'occupant anglais durant de longs mois, dans l'espoir de voir arriver, au printemps, des vaisseaux français bourrés d'armes et de munitions, de vivres et de soldats en uniformes bleus. Le craquement des glaces qui éclatent et calent, le croassement de la première corneille, après l'hiver sans oiseaux, n'ont jamais été désirés avec plus de fièvre. Mais lorsque, enfin, la surface de l'eau est redevenue mouvante et pleine de force, ce sont des vaisseaux anglais qui se sont avancés sur le fleuve en nombre et en bon ordre. La France nous avait cédés à l'Angleterre comme un colis encombrant. Ce qui est venu sur nous, d'un seul coup, comme un vent mauvais, ressemblait à s'y méprendre au pur désespoir (PJ, p. 93).

Cet extrait, qui raconte l'abandon de la mère patrie comme un élément traumatique, engendre à sa suite le retour des souvenirs personnels de Flora. L'Histoire nationale se récite sur un mode personnel et peut ainsi se nouer directement à l'histoire de Flora. On remarque dans ce passage une erreur de date, la bataille de Sainte-Foy ayant eu lieu en avril 1760⁷⁶ et non à l'hiver 1759. C'est la bataille des Plaines d'Abraham qui se déroule et est perdue en septembre 1759. Des renforts composés de Français, de Canadiens et de leurs alliés amérindiens arrivent au printemps 1760 de Montréal pour attaquer Québec aux mains des Britanniques et repoussent le général James Murray. Les Britanniques s'enferment dans la ville alors que François-Gaston de Lévis et ses troupes commencent le siège de Québec qui durera jusqu'au 16 mai. Le hasard fera que les renforts britanniques arriveront les premiers. Mais le roman poursuit sa fresque historique en racontant des fragments de vie de jeunes filles vivant en Nouvelle-France. Leur nom est peut-être inscrit dans les archives de la ville,

⁷⁶ Jacques Lacoursière, Jean Provencher et Denis Vaugeois, *op. cit.*, p. 142.

mais les détails de leur existence sont inventés par Fora qui rêve de les incarner : « Aurore se mouche et s'essuie les yeux, sa poitrine monte et descend dans son corsage de satinette noire. Le fils de la maison la regarde, un petit sourire en coin, sous sa moustache blonde » (PJ, p. 118). Pendant un instant, la narration plonge dans un autre espace-temps pour décrire la vie de cette jeune femme ayant habité Québec.

L'Histoire est donc subjectivée comme une appropriation qui permet de changer la perspective et présentant une fondation nationale mythique où les femmes, les mères, ces premières femmes à avoir traversé l'océan pour s'installer en Nouvelle-France sont rassemblées dans la figure de la Mère originaire : Ève.

Un jour, notre mère Ève s'est embarquée sur un grand voilier, traversant l'océan, durant de longs mois, pour venir vers nous qui n'existions pas encore, pour nous sortir du néant et de l'odeur de la terre en friche. Tour à tour blonde, brune ou rousse, riant et pleurant à la fois, c'est elle, notre mère enfantant à cœur de vie, mélangée avec les saisons, avec la terre et le fumier, avec la neige et le gel, la peur et le courage, ses mains rêches nous passent sur la face, nous râpent les joues, et nous sommes ses enfants (PJ, p. 100).

Les Filles de Roi comprises dans cette figure sont reliées à la nature; elles sont même associées à Mère Nature, accouchant d'un arbre : « Des branches vertes lui sortent d'entre les cuisses, c'est un arbre entier, plein de chants d'oiseaux et de feuilles légères [...] » (PJ, p. 100). Cette Ève se retrouve dans chaque mère du pays :

[...] c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne (non pas seulement incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille frais visages, Ève dans toute sa verdure multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale [...] » (PJ, p. 99).

Cette mère nature est créatrice d'un peuple et d'une terre. Le fait de recréer le passé et de donner corps aux noms de ces femmes qui ont participé à la fondation nationale conduit à rêver une origine maternelle sur laquelle l'histoire de Flora pourra se projeter : « Il faudrait les nommer toutes, à haute voix, les appeler par leur nom, face au fleuve d'où elles sont sorties au dix-septième siècle, pour nous mettre au monde et tout le pays avec nous » (PJ, p. 103). Car cette histoire nationale toute maternelle advient au nom de la reconnaissance d'un abandon que Flora doit effectuer pour retrouver sa propre histoire.

La narration fait parler les colons, renouvelant alors la Genèse d'Adam et Ève :

[...] le bon vouloir du Roi [est] de nous enchaîner sur une terre en bois debout avec une femme qui n'en finit pas de nous ouvrir le cœur, sous prétexte que c'est là, entre nos côtes, qu'elle est déjà sortie pour prendre son souffle au Paradis terrestre. Allez donc répondre à cette attente, à ce désir d'amour absolu qui les tourmente presque toutes? (PJ, p. 97-98).

La fondation du pays est presque réduite à une longue série d'accouchements : « C'est dans l'unique lit de l'habitation qu'on se prend et qu'on se reprend, qu'on accouche et qu'on empile ses petits, qu'on agonise et qu'on meurt » (PJ, p. 98). Cette vision de la fatalité qui frappe la femme et la mère interprète comme elle peut la violence maternelle subie. La narration reprend à son compte la destinée tragique des femmes qu'elle dissémine dans les fragments du roman : « C'est facile de contempler le fleuve et de faire comme si la petite Renée Chauvieux s'éteignait peu à peu, pareille à la flamme d'un lampion qui clignote et meurt à travers un verre de couleur » (PJ, p. 106). Ainsi, si une généalogie matrilineaire est recrée pour réécrire l'Histoire nationale, cette lignée est frappée par la violence : violence des mères et violence faite aux mères. Cette réécriture est l'occasion pour Flora de mettre à vif les effets d'une identification qui sera la voie pour reconquérir sa mémoire. On sait en effet que les Filles du Roi étaient généralement orphelines⁷⁷, comme Flora et ses compagnes brûlées dans l'orphelinat.

Quatre fois dans le roman est dressée la liste de noms de femmes. Les trois premières fois, il s'agit des noms de Filles du Roi. Des vingt-trois noms énumérés, seulement un n'est pas recensé par Yves Landry dans son *Répertoire démographique des Filles du roi*⁷⁸. La quatrième liste recense les noms de certaines des petites filles qui ont brûlé lors de l'incendie de l'orphelinat. Le trauma que Flora va devoir retrouver après avoir circulé dans les rues de Québec, celui de l'incendie de l'orphelinat, est aussi un événement réel qui appartient à l'histoire de la ville de Québec. En 1927, l'hospice Saint-Charles (plutôt que l'hospice Saint-

⁷⁷ Les Filles du Roi sont majoritairement orphelines; au total, 64,4% étaient au moins orphelines de père ou de mère, d'après Yves Landry, *Les Filles du roi au XVII^e siècle : Orphelines en France et pionnières au Canada, suivi d'un Répertoire biographique des Filles du roi*, Montréal, Leméac, 1992, p. 96.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 269-379. Il s'agit d'Angélique Jouanne. L'orthographe des noms est parfois un peu différente, mais on les reconnaît clairement.

Louis dans le roman) a brûlé faisant une trentaine de victimes, surtout des petites orphelines. La liste de noms qui apparaît dans le roman (PJ, p. 127) retranscrit les noms réels des enfants mortes dans cet incendie⁷⁹, en plus de Rosa Gaudreault, seize ans, qui a tenté de sauver le plus d'enfants possible⁸⁰.

Renée Chauvrex se retrouve aussi dans le *Répertoire* de Landry, sous le nom de Renée Chanvreux. Celle-ci est arrivée en Nouvelle-France en 1669 selon les archives, apportant des biens estimés à deux-cent livres et un don du roi de cinquante livres. Son contrat de mariage non célébré avec Jean Lefebvre (24 décembre 1669) est recensé et elle est « trouvée morte dans les neiges » le 4 janvier 1670. On voit bien que l'énonciation du roman d'Anne Hébert prend appui sur les archives nationales : « Cette fille du Roi est morte dans la neige. Son premier hiver ici, sa première neige » (PJ, p. 104). La narration se sert aussi de la fiction pour rendre ce personnage historique vivant : « A juré dans son cœur, sur sa part de Paradis, qu'elle n'épouserait pas Jacques Paviot, soldat de la Compagnie de M. de Contrecoeur avec qui elle a passé contrat de mariage » (PJ, p. 105). De Barbe Abbadie, Aurore Michaud, Angélique et Guillemette Thibault, il n'y a apparemment pas trace dans les archives, mais elles habitent un univers historique reconstitué. Barbe Abbadie⁸¹, morte en couches en 1640 et Guillemette Thibault, religieuse morte en 1683, représentent les femmes vivant avec les premiers colons à avoir habité la ville de Québec. Angélique, la fille du Gouverneur qui voulait retourner en France, vit également dans les débuts de la Nouvelle-France⁸². Par contre, Aurore Michaud, née en 1897 et morte en 1915, prend vie dans « la Grande-Allée, du temps de sa splendeur » (PJ, p. 117). Elle représente un autre monde que celui de la

⁷⁹ Calixte Dumas, « Plus de 50,000 personnes aux funérailles des victimes de la tragédie de l'Hospice St-Charles », *L'Action catholique*, 19 décembre 1927, p. 10.

⁸⁰ « Le prévôt des incendies rend hommage à trois héroïnes de l'hécatombe », *L'action catholique*, 22 décembre 1927, p. 12.

⁸¹ Notons que la belle et grande demeure de pierre où habitent Barbe Abbadie et son mari drapier, ainsi que le magasin où travaillent des servantes et des « demoiselles de magasin » (PJ, p. 51), ne sont pas très représentatifs de l'époque, soit 1640. L'Histoire sert ici comme ailleurs dans ce roman des fins poétiques.

⁸² Puisque le roman raconte que son père veut la marier à un officier du régiment de Carignan, on peut supposer qu'Angélique vit autour de l'année 1668, puisqu'à partir de cette année-là, 762 de ces soldats prennent des terres de la Nouvelle-France. On peut aussi supposer que le gouverneur en question est Daniel de Courcelle qui est en poste de 1665 à 1672, mais il n'avait apparemment pas de fille du nom d'Angélique.

Nouvelle-France, celui de la bourgeoisie du début du XX^e siècle, qui ressemble à l'univers des Eventurel, qui assument fièrement l'héritage britannique... et qui sont détestés par Flora.

Un rêve québécois

Un rêve québécois, écrit entre février 1970 et novembre 1971 et truffé de références à la Crise d'octobre, semble vouloir mettre en représentation une période précise de l'Histoire nationale. Cependant, les événements les plus significatifs d'Octobre 1970 sont laissés en arrière-plan dans ce roman de Victor-Lévy Beaulieu. L'évocation historique est à la fois claire et vague chez Beaulieu, elle ne se donne pas dans un rapport direct au récit de Joseph-David-Barthélémy Dupuis qui n'est pas — ni aucun des personnages du roman — relié directement aux événements. Comme si les deux histoires, l'Histoire nationale et le récit des personnages, se construisaient en parallèle, mais non sans tisser quelques liens, que la folie et le délire qui gouverne la narration ne permettent pas de décrypter tout à fait. Le roman évoque certains éléments qui se rattachent à la Crise : le récit se déroule principalement sur la rue des Récollets où, au moment où Barthélémy revient chez lui, James Cross semble être encore séquestré puisqu'il est dit que les soldats et les hélicoptères envahissent « Morial Mort »; l'œuvre est en outre dédiée à Madame Rosa Rose, la mère des frères Rose, membres du FLQ qui ont participé au kidnapping et au meurtre de Pierre Laporte. Le nom de la Jeanne-D'Arc redouble celui de Jeanne d'Arc Saint-Germain, victime d'un attentat à la bombe par les felquistes au ministère de la Défense et le récit se déroule en octobre; la narration précise le contexte politique de l'époque : « *Québec occupé*. C'était écrit en grosses lettres sur le journal que les gardes lui apportaient après la sieste » (RQ, p. 25). Si, comme l'écrit Alexis Lussier, « [i]l ne s'agit pas de transposer une situation politique pour s'en donner une représentation, fût-elle décalée ou délirante [et si, s]urtout, il ne s'agit pas de commenter ou d'actualiser ce qui arrive, mais plutôt d'*écrire* en faisant coïncider *les temps* de l'écriture et du politique⁸³ », on peut tout de même s'interroger sur ce que ce « rêve » dit « québécois » a à voir avec la violence en cours sur la scène de l'Histoire. Le roman joue sur l'indécidable, multipliant les allusions sans pour autant afficher clairement un discours historique.

⁸³ Alexis Lussier, *op. cit.*, p. 20.

Pourtant, un discours à double sens semble bien vouloir donner une visée politique au roman. Dès les premières pages, il est question de la peur qu'éprouve Barthélémy dans la rue des Récollets, et on ne peut manquer d'entendre une allusion claire à la scène sociale et politique :

Ce devait être la fin du monde, ou la guerre, ou quoi encore? [...] (Pouvait-il vraiment savoir qu'il n'y avait plus de temps permettant de recréer le monde, de faire du passé une espèce de fort que la lourde palissade de pieux protégerait des vices de procédures, pour ne pas dire des mots sauvages frappant le crâne avec la fureur d'un tomahawk? Peut-être même ne viendrait-il plus jamais, ni futur, ni présent, car il avait été condamné à ce qui n'avait pas été et à ce qui n'allait jamais venir, sa vie se déroulant dans la moiteur et l'obscur [...]) (RQ, p. 14-15).

Le climat de changements profonds que ressent le personnage, cette fin du monde ou cette guerre, semble concerner autant Barthélémy que la nation québécoise en cette période de crise. Comme le précise la voix narrative, Barthélémy se retrouve devant une impasse : il est confronté à quelque chose qui n'est pas advenu et qui n'advient pas. Il n'est pas difficile de reconnaître dans ces propos une description du sort du peuple québécois face à sa propre historicité non advenue qu'on a aussi pu lire dans d'autres livres de Beaulieu. Par ailleurs, dans tout le roman, l'Histoire est entièrement perçue à travers la subjectivité délirante du personnage, les références historiques restent donc ambiguës.

Dans ce roman, l'énonciation revient souvent sur « la chaînette », outil de meurtre pour tuer Barthélémy autant que la Jeanne-D'Arc. Or, cette chaînette fait sans nul doute référence à la chaînette que le ministre Pierre Laporte portait au cou lorsqu'il a été tué après avoir été kidnappé par le FLQ. Dans son *Rapport sur les événements d'octobre 1970*, Me Jean-François Duchaine, mandaté par le ministre de la Justice Me Marc-André Bédard en 1977 pour faire enquête sur la Crise d'Octobre 1970⁸⁴, rapporte les faits concernant le meurtre de Pierre Laporte par la cellule Chénier qui comprend les frères Rose :

En fin d'après-midi, le 17 octobre, au cours d'une crise d'agitation particulièrement violente, M. Laporte, qui a revêtu un chandail de laine épais dont le collet lui couvre le cou, est empoigné par derrière par l'un des membres de la cellule Chénier. Dans le dessein de faire taire M. Laporte, dont les cris risquaient d'alerter le voisinage, celui qui l'a empoigné imprime un fort

⁸⁴ Me Jean-François Duchaine, *op. cit.*, p. 1.

mouvement de tourniquet au collet de son chandail, garrottant en même temps M. Laporte avec la chaînette qu'il portait autour du cou. Quan[d] on relâche la prise, M. Laporte est mort⁸⁵.

Me Jean-François Duchaine prétend à un meurtre accidentel non prémédité, or les membres de la cellule Chénier en assument la responsabilité collective comme en témoigne le communiqué du FLQ annonçant la mort du ministre :

Face à l'arrogance du gouvernement fédéral et de son valet Bourassa, face à leur mauvaise foi évidente, le FLQ a donc décidé de passer aux actes. Pierre Laporte, ministre du Chômage et de l'Assimilation, a été exécuté à 6h18 ce soir par la cellule Dieppe (Royal 22^e). Nous vaincrons⁸⁶.

À travers ses recherches sur le rêve, Freud a théorisé certains processus de déformation du rêve, dont le déplacement :

Dans la formation du rêve, [d]es éléments essentiels, marqués d'un intérêt intense, peuvent [...] être traités comme s'ils étaient de moindre valeur, et à la place se mettent dans le rêve d'autres éléments qui dans les pensées de rêve étaient certainement de moindre valeur. [...] On pourrait affirmer que ce n'est pas ce qui est important dans les pensées de rêve qui entre dans le rêve, mais ce qui y est contenu de multiples façons [...]⁸⁷.

Il semble qu'une sorte de déplacement se produise également dans le roman de Beaulieu : la chaînette qui, en tant que telle, n'occupe probablement pas une place particulièrement importante dans « les pensées de rêve » ou dans « la valeur psychique⁸⁸ » du roman, apparaît sans cesse. Une sorte de censure (certainement volontaire et poétique) fait en sorte que le roman n'évoque pas ouvertement la Crise d'octobre, mais elle apparaît partout grâce à des déplacements comme celui effectué sur la chaînette qui, en fait, renvoie à la violence d'Octobre, la mort, l'échec et l'impuissance.

La chaînette apparaît périodiquement dans l'œuvre de Beaulieu, comme dans ce souvenir-délire du personnage : « Un moment, [Barthélémy] pensa à la chaînette qu'il avait

⁸⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁶ Communiqué du FLQ rédigé par Paul Rose cité dans Louis Fournier, *op. cit.*, p. 347.

⁸⁷ Freud, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Œuvres complètes / Psychanalyse », 2010 [1900], p. 350-351.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 352.

dans le cou. Il ne comprit pas pourquoi il ne l'avait pas enlevée avant la séance. Il aurait dû savoir que la colère monterait, qu'il y aurait des gestes désespérés de la part des patients exigeant brusquement des rôles à leur mesure » (RQ, p. 43). Ici, Barthélémy est celui qui porte la chaînette, il joue le rôle de la victime. Par ailleurs, l'énonciation pose alors une ambiguïté concernant le meurtre avec la chaînette en stipulant qu'il a été provoqué par un excès de colère, par un soudain désir de pouvoir, par des « gestes désespérés », désorientés. Ce meurtre-ci semble n'être qu'un accident, du moins être non prémédité... Avant que les patients de l'hôpital psychiatrique ne sacrifient Barthélémy sur un autel, dans un délire hallucinatoire du personnage, « on l'aurait étranglé avec la chaînette » (RQ, p. 43), pense-t-il; il prend alors la place symbolique de la victime sacrificielle. Même le chien jaune pourrait mourir à cause de son collier : « Il allait mourir étouffé dans son collier, suspendu grotesquement dans le vide » (p. 76). Mais plus tard, c'est la Jeanne-D'Arc qui porte une chaînette au cou. Et la chaînette sera l'outil du meurtre accompli par Barthélémy, jouant la scène de meurtre de Pierre Laporte, mais cette fois-ci, de façon clairement plus brutale et violente :

La chaînette argentée dans le cou lui donna une autre idée. Il la saisit entre ses doigts, tira dessus de toutes ses forces. La tête se dressa dans l'ombre avant de frapper le plancher [...] Il rentra dans la cuisine, s'agenouilla sur le corps de la Jeanne-D'Arc, les jambes bien écartées de chaque côté des tétons, passa la tige de métal sous la chaînette et commença à faire le tourniquet qui allait emprisonner dans la tête de la Jeanne-D'Arc tout ce qu'elle avait de culpabilité (RQ, p. 126).

On reconnaît dans cet extrait du roman des gestes et même des mots du rapport officiel sur la Crise d'octobre : chaînette, cou, tourniquet... Il est clair que l'énonciation du roman utilise la violence comme matériau historique. La chaînette devient alors l'arme du crime de Barthélémy pour punir sa femme comme elle a été l'instrument qui a provoqué la mort du ministre Laporte. Après le meurtre de Pierre Laporte, Pierre Elliott Trudeau a dit : « Pierre Laporte est un martyr. Sa mort ne doit pas être une tragédie inutile. Nous devons faire en sorte qu'elle marquera un jalon dans la lutte pour l'unité du Canada⁸⁹ ». Par le terme « martyr » employé par le premier ministre de l'époque, on comprend que Pierre Laporte a été perçu comme une victime sacrificielle – rôle joué par la Jeanne-D'Arc dans le roman de

⁸⁹ *Ibid.*, p. 348.

Beaulieu. Sans comparer directement Pierre Laporte et la Jeanne-D’Arc, il importe de reconnaître que la scène suscite une interprétation où la victime d’un acte supposé libérateur prend le statut de martyr, et donc accède à un registre « plus noble », comme le pense Barthélémy. Quoi qu’il en soit de la portée de cette analogie, on constate que le roman de Beaulieu accomplit lui aussi une subjectivation de l’Histoire; subjectivation dont le registre délirant reste à analyser.

Il ne voulait plus voir que l’imagerie ancienne, c’est-à-dire les cent mille Joseph-David-Barthélémy Dupuis de son rêve, et qui marchaient vers le futur, les poings serrés et du frimas dans les moustaches, c’est-à-dire du sang, des cous strangulés par des chaînettes argentées, [...], des cadavres déposés dans les coffres arrière de vieilles voitures rouillées, des policiers gantés tirant avec précaution les corps [...] (RQ, p. 116).

La référence à la chaînette ainsi qu’au cadavre découvert dans le coffre d’une automobile ne pourrait être plus claire⁹⁰. Dans son délire, Barthélémy revoit ceux qui avaient un projet, un idéal national. L’Histoire demeure en ce contexte indissociable de la violence et résonne avec une réplique ambiguë qui rappelle peut-être le sauf-conduit que les membres du FLQ ont demandé et obtenu⁹¹ :

Après la mort de la Jeanne-D’Arc, la police ne devait pas intervenir, Fred, Phil et Baptiste lui ayant dit qu’il aurait jusqu’au matin pour s’enfuir de Morial-Mort. (À cinq heures, on va être là, toutes nous autres, pis t’auras pus rien qu’à monter dans vieille ambulance à Jos, pis là tu vas avoir ta vie sauvée. Oublie pas : c’t’à cinq heures, au coin d’Martial pis des Récollets.) (RQ, p. 82).

Les policiers et leurs auto-patrouilles qui circulent autour de la maison de Barthélémy ne permettent à aucun moment d’oublier le contexte d’Octobre 70 : « Ils écoutèrent tous deux [Barthélémy et la Jeanne-D’Arc] la voix criarde de la sirène qu’on faisait éclater au-dessus d’eux pour leur oppression » (RQ, p. 53). En faisant référence aux nombreuses arrestations

⁹⁰ *Ibid.*, p. 347.

⁹¹ « [...] les membres de la cellule Libération et leur famille recevront un sauf-conduit pour Cuba en échange de la remise en liberté de M. Cross. [...] Vers 19h 45, un avion *Yukon* des Forces armées canadiennes s’envole pour Cuba avec les ravisseurs », *Ibid.*, p. 365.

sans mandat des policiers à cette époque⁹², le personnage se rappelle d'une époque où les projets politiques pouvaient s'échafauder :

La police ne venait jamais dans les caves en ce temps [...]. On avait la paix, on faisait ses petites affaires dans la tranquillité souterraine, on ne pouvait déplaire puisque l'on était ignoré du reste du monde, puisque, autour de soi et en soi-même, des cordons de paroles apaisantes montaient la garde, obligeaient le mal à tourner en rond, à se fatiguer, à se détruire. Les mots étaient des écrous, les mots composaient des plaques de protection sous le crâne (RQ, p. 113).

Avant que la violence prenne le dessus, les revendications se trouvaient dans les mots, dans la parole.

Dans la « coupe sept », lorsque Barthélémy descend dans la cave pour chercher l'égoïne qui servira au démembrement de la Jeanne-D'Arc, il se rappelle un temps passé où avec ses amis ils faisaient du marché noir, buvant de la bière assis sur les caisses. Dans la cave, il y a de la dynamite qui attend d'être utilisée : « Il savait bien que les bâtons de dynamite étaient là et que tôt ou tard, il lui faudrait les utiliser [...] » (RQ, p. 111). On sait que le FLQ affirmait détenir de la dynamite. À l'un de ses communiqués, le 6 novembre 1970, est jointe une photographie de Richard Cross assis sur une caisse de dynamite⁹³. Les frères Rose et Francis Simard, de la cellule Chénier, se sont cachés durant plus d'un mois dans une cave, et c'est là qu'ils seront d'ailleurs arrêtés⁹⁴.

Le 16 octobre 1970, dans un discours pour justifier les mesures de guerre, le premier ministre Pierre Elliott Trudeau affirme : « Les ravisseurs auraient pu s'emparer de n'importe qui, de vous, de moi, ou même d'un enfant [...] Demain, la victime aurait été un gérant de caisse populaire, un fermier, un enfant⁹⁵ ». Ce n'est sûrement pas une coïncidence si, dans le roman de Beaulieu, la narration accuse la Jeanne-D'Arc d'avoir eu une « histoire [avec le] gérant d'caisse populaire » (RQ, p. 97). Il ne peut pas y avoir de hasard non plus lorsque le narrateur ne cesse de montrer Barthélémy tentant de s'enfuir des mains des policiers en sautant par la fenêtre, alors que Pierre Laporte, toujours séquestré par le FLQ et entendant à

⁹² Environ cinq cents, d'après Louis Fournier, *op. cit.*, p. 337.

⁹³ *Ibid.*, p. 358.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 367.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 342.

la radio la déclaration de Robert Bourassa qui annonce la fin des négociations avec le FLQ, s'est précipité à travers une fenêtre et s'est ainsi gravement blessé les poignets et la poitrine⁹⁶. C'est cela qu'on retrouve dans cette scène d'*Un rêve québécois* : « Aussi, pour conjurer le mauvais sort se jeta-t-il dans la fenêtre. Le bris de la vitre, les coupures aux poignets, le sang épais qui coulait dans les mains » (RQ, p. 37). Barthélémy dans son rêve s'identifie sans conteste tour à tour aux « héros » de la Crise d'octobre.

D'après le témoignage de Jacques Ferron, qui a été l'intermédiaire pour les négociations entre la police et les frères Rose et Simard, Paul Rose aurait dit : « Nous avons voulu accélérer l'histoire et nous faisons peut-être partie d'une génération perdue⁹⁷ ». Pour Barthélémy, il est justement question d'« une accélération du présent », et « d'un gonflement illusoire de l'histoire » (RQ, p. 120). Le texte se donne pour un rêve, une affreuse nuit qui transpose l'Histoire en train de se dérouler au dehors dans une atteinte violente au corps de la femme dont l'intensité de la violence semble vouloir exacerber celle du contexte socio-politique de l'époque. Montréal connaît des enlèvements et même un assassinat, mais le roman met en scène en une sorte de théâtre sacré une humiliation où viol, assassinat, démembrement vise une femme-mère prénommée Jeanne-D'Arc. Devant ce rêve de Barthélémy qui devient bien vite un cauchemar insoutenable comme l'écrit Alexis Lussier, *Un rêve québécois* « [c]'est un bloc de démence tombé au milieu de la question nationale⁹⁸ ». Dans ce roman de Beaulieu, il s'agit du récit d'une aliénation subjective qui résonne qu'on le veuille ou non avec l'Histoire politique d'une époque précise. C'est cela incontestablement *Un rêve québécois*.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 343.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 367.

⁹⁸ Alexis Lussier, *op. cit.*, p. 20.

3.2 L'impasse de l'Histoire

L'Histoire : une pièce de théâtre

Le premier jardin

Un rêve québécois et *Le premier jardin* ont en commun leur référence au théâtre. Le roman d'Anne Hébert porte en épigraphe cet extrait de la pièce *As You Like It* de Shakespeare : « *All the world's a stage* ». En plus de faire référence à un des plus grands dramaturges du monde occidental, cette citation en elle-même traite de la ressemblance entre la vie et le jeu théâtral. L'épigraphe donne le ton du roman : *Le premier jardin* est ponctué de références au théâtre. La protagoniste, étant actrice, a interprété et va interpréter des personnages (Winnie, Fantine, Madame Frola, Ophélie, Mademoiselle Julie, Jeanne d'Arc...), ce qui permet au texte d'Hébert d'approfondir les liens entre Flora et ces personnages féminins frappés par la fatalité : « Et c'est Winnie qui parle par la bouche de Flora Fontanges » (PJ, p. 185). Mais Flora ne fait pas qu'interpréter des rôles pour les présenter sur une scène, elle *devient* n'importe qui, n'importe quand. La narration le souligne, alors que la protagoniste était jeune, un jour elle s'est rendue compte qu'elle voulait habiter les autres :

Tout à coup, elle avait envie très fort de devenir quelqu'un d'autre, un de ces passants qui marche dans la neige, par exemple. Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même, une minute, rien qu'une toute petite minute, voir comment ça se passe dans une autre tête que la sienne, un autre corps, s'incarner à nouveau [...] (PJ, p. 63).

Les Filles du Roi et les femmes de la Nouvelle-France sont ramenées à la vie par le jeu de Flora. Au sujet de l'Histoire, « [Flora] dit que le temps retrouvé, c'est du théâtre, et qu'elle est prête à jouer Marie Rollet sur-le-champ » (PJ, p. 78). Mettant en application directement son affirmation, elle interprète Marie Rollet :

Elle fait mine de rajuster une coiffe imaginaire sur ses cheveux courts. Elle est transfigurée, de la tête aux pieds. À la fois rajeunie et plus lourde. Chargée d'une mission mystérieuse. Elle est la mère du pays. Un instant. Un tout petit instant. Avant de déclarer : – Tout ça, c'est du mimétisme » (PJ, p. 78-79).

Le jeu de Flora n'est qu'une imitation de l'Histoire. D'ailleurs, tout de suite après, Céleste corrige l'interprétation de l'Histoire nationale faite par Flora en soulignant que le jardin de Marie Rollet et de Louis Hébert n'est pas du tout le premier jardin et que Marie Rollet n'est pas la mère du pays, parce que les Amérindiens habitaient le territoire bien avant les premiers colons. Par ailleurs, Flora continue, au fil du roman, à faire revivre les femmes du passé de la Nouvelle-France : « Flora Fontanges rayonne de la vie et de la mort de Barbe Abbadie. Elle devient puissante, envahissante, au comble de sa présence. [...] Se penche vers Raphaël, par-dessus la table. C'est Flora Fontanges et ce n'est plus elle » (PJ, p. 52). Puis, elle souligne encore le lien entre le théâtre et l'Histoire nationale : « Rassure-toi, mon petit Raphaël, tout ça, c'est du théâtre » (PJ, p. 53). On en vient à se demander si l'Histoire nationale présentée dans le roman est fidèle au réel. Quand elle se remémore les histoires que sa grand-mère Eventurel lui racontait, la grand-mère reprend vie dans le corps et dans les paroles de Flora : « La fin tragique de la petite Aurore semble évoquée par une voix étrangère lorsque Flora Fontanges ânonne, mot à mot, comme si elle écoutait à mesure chaque mot qu'on lui dicterait, dans les ténèbres de sa mémoire » (PJ, p. 120). Le jeu de Flora se place comme une barrière entre l'Histoire nationale et son récit, une preuve de sa fictionnalisation.

En plus de jouer les rôles de femmes de l'Histoire, Flora joue les rôles de son propre passé. Alors qu'elle se rappelle son premier nom, Pierrette Paul, elle affirme à Raphaël qu'elle jouait un rôle, son propre rôle : « Pierrette Paul, c'est un joli nom, n'est-ce pas? C'est mon premier rôle, et je n'en suis jamais revenue » (PJ, p. 117). Elle se métamorphose : « Sa voix change, devient nasillarde et traînante, retrouve l'accent du pays » (PJ, p. 117). Le passé de la protagoniste est mis à distance par le jeu. Lorsque Marie Eventurel, adoptée depuis peu par les Eventurel après l'incendie meurtrier de l'orphelinat, dit ses premiers mots, après « des jours et des jours » (PJ, p. 136) de silence, elle demande : « Je prendrais bien un peu de charlotte russe, s'il vous plaît? » (PJ, p. 137). La narration précise « Cela sonnait bien dans sa tête comme sa première réplique de théâtre. Elle, qui n'avait jamais vu ni théâtre ni cinéma, voilà qu'elle se trouvait en mesure de jouer le rôle que les Eventurel lui destinaient » (PJ, p. 137). La petite Pierrette Paul devait changer beaucoup de ses habitudes pour devenir Marie Eventurel :

On ne dit pas : « moé, fret, neinge, catin, beuscuit, confiture, bines, ensuite de te ça, prendre une marche ». Mais on doit dire : « moi, froid, linge, poupée, biscuit, confiture, fèves au lard, après ça, faire une promenade ». On ne rêve pas d'une robe en satin, couleur american beauty, parce que cela fait vulgaire, mais on choisit une jupe écossaise de chez Renfrew, aux authentiques couleurs des clans écossais. Tout ce qui est écossais ou anglais d'ailleurs est très bien (PJ, p. 136).

La liste est encore longue de ce qu'il ne faut plus faire afin de « deven[ir] leur fille à part entière » (PJ, p. 137). À force de jouer ce rôle, « [...] petit à petit, elle s'est mise à ressembler à Marie Eventurel, telle qu'on désirait qu'elle soit » (PJ, p. 137). Il reste que l'identité du personnage est fortement liée à ce jeu, cette comédie. L'identité même de la protagoniste n'advient que du théâtre, du jeu, même le nom qu'elle se choisit elle-même : « Un jour viendra où elle choisira son propre nom, et ce sera le nom secret, caché dans son cœur, depuis la nuit des temps, le seul et l'unique qui la désignera entre tous et lui permettra toutes les métamorphoses nécessaires à sa vie » (PJ, p. 65). Si nous ne pouvons pas être certains de l'identité du personnage, comment être certains de l'Histoire racontée? C'est sur cette ambiguïté que joue le roman.

Vers la fin du roman, Flora se cherche un personnage à incarner pour parler à Raphaël, alors qu'elle a peur de la solitude : « Cherche la note juste. Arrange son peignoir et son rire. Se compose une figure. Change de figure, sans qu'il la voie. [...] Et déjà la voix n'est plus la même, plus étoffée et ronde, presque juvénile » (P. 156). Les phrases ne comportent plus de pronom pour désigner Flora, comme si elle n'avait pas d'identité tant qu'elle ne peut s'approprier celle d'une autre. Elle plonge alors entièrement dans une pièce de théâtre, devenant Ophélie dans *Hamlet*, ce qui déstabilise Raphaël : « – *Mon bon Seigneur, comment va Votre Altesse depuis tant de jours?* Le sourire de Raphaël se fige. – *S'il vous plaît, c'est au sujet de Monseigneur Hamlet.* Elle laisse tomber les fleurs par terre. – *Je voudrais vous donner des violettes, mais elles se sont fanées.* Sa voix se fêle à nouveau » (PJ, p. 157). La référence au théâtre permet de dire la solitude et la fatalité, mais participe aussi d'un effet de distance qui fait de Flora elle-même un simulacre.

Alors qu'après la demande que lui a faite le directeur de l'Emérillon, Flora lui montre, sur scène, un moment de son interprétation de Winnie, sans parole mais seulement avec son corps, elle dit, en pensant soudain à sa fille, « [u]ne réplique qui n'est pas de théâtre [...] : –

Quelle idée de m'amener ma fille à un moment pareil. Je suis vidée, morte... » (PJ, p. 47). Cette « réplique » se répète alors qu'elle cherche une rue dans la ville (PJ, p. 49), lorsque l'image de sa fille lui revient. On voit bien que dans sa vie, Flora pense et parle par « répliques », comme si tout était *joué*. Lors d'une promenade dans la ville : « Elle est seule au bord du fleuve dans la partie basse de la ville, là où tout a commencé il y a trois siècles. Cela ressemble à un décor de théâtre » (PJ, p. 49). Plongé dans cet univers du théâtre et du simulacre, on en vient à se demander quel statut est donné à l'histoire : celle de Flora et celle du peuple qu'elle tente de recréer⁹⁹.

Un rêve québécois

Un rêve québécois est aussi façonné par le théâtre ou la théâtralité. La narration fait souvent référence au mystère, genre dramatique à caractère religieux de la fin du Moyen âge, que les protagonistes doivent présenter¹⁰⁰. Le mystère désigne aussi, entre autres, outre ce qui reste inexpliqué, le sacrement du baptême et de l'eucharistie qui ne peuvent que rappeler le sacrifice de Jésus-Christ. En effet, le mystère, le spectacle ou la scène que Barthélémy et la Jeanne-D'Arc doivent se représenter est bien celui d'un sacrifice. Le plan de la scène à jouer est apparemment indiqué sur une feuille :

Il suffisait de regarder, clouée sur la porte de la chambre, l'affichette explicative : une simple marque de craie représentait une table, deux marques une commode, trois marques le mannequin gonflable symbolisant la Jeanne-D'Arc impure, toutes les autres marques représentaient les démons invisible mais tout-puissants [...] (RQ, p. 41).

Il s'agit du sacrifice de la Jeanne-D'Arc, déjà représentée par le mannequin gonflable qui sera découvert taché de mercurochrome par les policiers bien plus tard dans le récit. D'ailleurs, lorsque la narration présente la découverte du mannequin, le simulacre du sacrifice est en quelque sorte révélé, confirmant, si on en doutait, que les scènes auxquelles nous avons assisté font partie du délire hallucinatoire de Barthélémy. Ce qui risque d'avoir pour effet que « tout ce qu'il avait fait cette nuit perdrait son sens » (RQ, p. 83). Le narrateur souligne que

⁹⁹ Plusieurs autres références littéraires appuient cet effet, par exemple les citations tirées du *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier (PJ, p. 175), de « Pensée en mer » de Paul Claudel (PJ, p. 189), ou de « Anywhere Out of the World » de Baudelaire (PJ, p. 37).

¹⁰⁰ RQ, p. 72-73, 77, 106, 126...

Barthélémy avait pratiqué « la séance » dans le passé, entre autres alors qu'il était à Dorémi : « Il n'y avait plus qu'un filet de mémoire qui coulait de ses yeux et lui rappelait les nombreuses répétitions de la séance qu'il jouerait bientôt » (RQ, p. 41). Tout un vocabulaire de théâtre est alors convoqué : « salle [...] plus vaste », « éclairage bien meilleur », « jouer devant un public de province », « la pièce », « les spots qui s'allumaient et s'éteignaient » (RQ, p. 41), « la séance », « improvise[r] », « un bon acteur » (RQ, p. 42), « des rôles à leur mesure » (RQ, p. 43)... Barthélémy, avec les autres patients de l'hôpital psychiatrique, avaient pratiqué le sacrifice, c'était alors lui la victime :

Il ne fit pas un geste quand les patients se saisirent de lui et le tirèrent par les jambes dans une autre pièce qui était beaucoup plus exiguë que la première. On le déposa sur une espèce d'autel. Il reconnut tout de suite le trucage : il s'agissait d'une trappe qu'au moment voulu un levier caché actionnerait. Auparavant, on l'aurait étranglé avec la chaînette (RQ, p. 43).

Avec l'évocation de l'autel, on pense à l'exécution d'un rite sacrificiel religieux, mais à cause de l'allusion au trucage, on reconnaît aussi le simulacre de la pièce de théâtre. Or, on remarque rapidement que quelque chose cloche dans cette scène : « Le jeu ne se jouait plus selon les règles même si le décor était maintenant à sa place et que les figurants, s'emmenant en masse, se plaçaient exactement à l'endroit décidé par ce qu'à défaut de pouvoir mieux nommer, Barthélémy appelait, dans son rêve, la bouche » (RQ, p. 40-41).

On a lu également que Barthélémy « était le maître absolu de son œuvre et [qu'] il accoucherait d'elle quand bon lui semblerait » (RQ, p. 77). Mais, « aurait-il le temps d'achever l'œuvre, ou allait-on le surprendre alors qu'il lui remplirait le minou de chiffons imbibés d'essence? » (RQ, p. 96). Il est clair que pour accomplir cette œuvre, il faut tuer la Jeanne-D'Arc. Mais le narrateur fait entendre clairement qu'il ne s'agit que d'une tentative de sacrifice, d'une pâle imitation : « Il fallait respecter un rite même s'il ne pouvait peut-être s'agir, dans l'acte qu'il commettrait bientôt, que d'un simulacre » (RQ, p. 120). On ne peut savoir si par ce sacrifice fantasmé, simulé, imité, de la Jeanne-D'Arc, il s'agit de la répétition « individuelle » d'un événement qui aurait permis une libération collective voire nationale. Tout ce qu'on entend c'est que ce simulacre est inefficace à combattre la dépossession : « Il pensa qu'il avait toujours été joué : peut-être le monde lui avait-il imposé ce show pour mieux lui faire ravalier sa durée? Pour mieux le briser dans sa fierté? Pour mieux le

culpabiliser [...]?» (RQ, p. 128). Barthélémy et la Jeanne-D’Arc jouent également des rôles lorsqu’ils inversent leur identité. Barthélémy accuse d’ailleurs sa femme : « Maudit qu’t’es donc pas bonne actreuse! » (RQ, p. 53). La Jeanne-D’Arc se demande : « Pourquoi ne la tuait-il pas tout de suite puisqu’il la trouvait indigne du mystère qu’ils actaient? » (RQ, p. 72). C’est comme si le sacrifice lui-même était une pièce de théâtre, comme si tout était joué, faux.

L’impasse d’une violence en quête de fondation

Un rêve québécois

Quel lien relie la dépossession de Barthélémy et les événements d’Octobre 1970? Nous pouvons sans doute relever l’impasse qui caractérise les deux scènes. Dans son livre *Entre la sainteté et le terrorisme*, Beaulieu parle d’impossibilité de dire, un « manque à écrire¹⁰¹ », toujours à recommencer. En parlant de la violence dans la fiction québécoise contemporaine, il évoque l’impossibilité d’être : « L’angoisse, on le sait, n’est rien de plus que l’expression de ce qui manque, de ce qui n’est pas, de ce qui ne peut se dire¹⁰² ». Chez Beaulieu, la question de l’historicité québécoise est frappée d’un manque. Dans son article intitulé « Le temps suspendu : messianisme, arrêt de l’histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu », Stéphane Inkel avance que Beaulieu tente de réinvestir le défaut de l’historicité québécoise, mais de façon ambiguë¹⁰³.

À travers le chaos du délire présenté dans *Un rêve québécois*, on perçoit très tôt l’impasse dans laquelle l’énonciation place le récit : « (Comment pouvait-on se libérer de tout cela lorsque la nuit s’accomplissait dans une telle anarchie?) » (RQ, p. 44). Même si la narration prétend à un certain rite, le désordre prédomine. La temporalité éclatée et fragmentée du roman rejoue peut-être la difficile tentative de donner sens et portée à

¹⁰¹ Victor-Lévy Beaulieu, *Entre la sainteté et le terrorisme*, op. cit., p. 359.

¹⁰² *Ibid.*, p. 383.

¹⁰³ Inkel, Stéphane, « Le temps suspendu : messianisme, arrêt de l’histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images*, vol. 30, n° 2 (89), 2005, p. 107-123.

l'historicité nationale. Dans le roman, la violence éclate pleinement lorsqu'il s'agit de tuer la Jeanne-D'Arc : « [...] il y avait dans le temps comme une violence retenue qui n'attendait que l'événement pour se garrocher dans les jambes de Barthélémy » (RQ, p. 79). On peut aussi dire qu'en 1970, le ressentiment envahissait une part de la société québécoise, et la violence a réellement éclatée lors des événements d'Octobre. Pour Barthélémy, l'événement permet enfin de défouler la rage retenue : « [...] il pouvait frapper comme cela tout le reste de sa vie, avec désespoir, parce qu'il avait patienté trop longtemps et tellement souffert d'être seul, affreusement seul avec elle » (RQ, p. 96).

Barthélémy est un personnage dépossédé : « Peut-être même était-il cloué au mur et n'avait-il plus que ce reste de vie pour mieux souffrir, pour mieux comprendre jusqu'à quel point il avait été servile et incapable d'aller au bout de lui-même? » (RQ, p. 106). Son inefficacité, son incapacité à faire advenir quoi que ce soit, annonce qu'il ne pourra procéder pleinement au sacrifice : « C'étaient ses organes qui disaient à Barthélémy qu'il était vieux et usé, terriblement écarté et incapable de continuer plus longtemps le mystère » (RQ, p. 106). Son acte sera sans conséquence réelle. L'inachèvement qui caractérise le récit se retrouve aussi dans les parenthèses encadrant le roman : l'acte est toujours à répéter et n'est jamais possible, il est suspendu.

Le grand affront que la Jeanne-D'Arc commet en urinant sur la main de Baptiste et les paroles qu'elle prononce à ce moment forment le souvenir qui motive Barthélémy à aller jusqu'au bout dans l'acte sacrificiel : « Les paroles n'allaient pas décider de tout, elles n'allaient être que des manières de prétextes qui précipiteraient l'action, jetteraient le monde dans le tourbillon d'une gratuite violence dont on sortirait méconnaissables, mutilés mais peut-être possibles enfin » (RQ, p. 115-116). Dans cet acte de violence inouïe, la volonté de libération est évidente. Le désir que cesse la dépossession pour qu'advienne la reconnaissance personnelle et nationale est apparent : « Si Barthélémy frappait avec autant de fureur, c'était pour se délivrer de ce qui, dans sa mémoire, n'avait jamais été possible » (RQ, p. 118). La violence semble alors être la seule façon de s'appartenir, mais cette violence n'est-elle pas gratuite? Barthélémy souhaite que la violence, une fois déclenchée dans toute sa brutalité, permette une naissance enfin, une reconquête de soi : « Il balbutia des mots sans suite en espérant que ce qu'il disait all[ait] le provoquer, déclencher le geste, obliger l'acte

profond de cette première naissance qui rendrait tout enfin possible et même réalisé » (RQ, p. 121).

Or, la violence, dans sa quête de fondation nationale, est frappée d'une fatalité, d'une impossibilité manifeste :

Dès ce moment, Barthélémy comprit que même la violence ne parviendrait pas à refaire l'unité dans le cave; elle arrivait trop tard sans doute, après trop de complicités verbales, trop de jeux de mots et trop de projections d'eux-mêmes dans le passé. Cette trop longue attente les avait épuisés et ne les rendait plus capables que du ridicule. L'acte n'avait plus de sens. Il n'était que le gonflement d'une émotion énorme qui les avait tous fait basculé dans la peur. On rêvait peut-être (RQ, p. 117).

L'impossible qui frappe le rite sacrificiel semble résider dans le passé : le passé, trop longtemps répété, ne contient pas ce qu'il faut pour que l'évènement libérateur prenne place et soit efficace. Or le récit ne cesse de se répéter à travers les hallucinations du personnage. Barthélémy a peur d'être plongé dans le noir, « [...] dans un passé qui ne pourrait être qu'intolérable pour avoir été vécu trop de fois » (RQ, p. 120). Dans ces conditions, l'espoir en l'avenir est vain :

L'avenir après trop de guerres, trop de batailles rangées, trop de policiers envahissant les caves tranquilles, trop – oui trop d'anguilles sous les pierres, et le désir renfoncé jusqu'à l'os, rampant sans espoir sous ses moignons pissant et l'avenir – trop, trop, définitivement trop de passé invécu pour pouvoir persister, pour que le futur se lève [...] (RQ, p. 119-120).

Stéphane Inkel relève le désespoir qui marque l'œuvre de Beaulieu, « qui est aussi attente de l'histoire, de l'évènement, du temps¹⁰⁴ ». La Crise d'octobre aurait pu être l'évènement tant attendu pour que le Québec accède à son histoire, mais cela n'a pas été le cas, comme Beaulieu l'a écrit dans son article « L'écrivain québécois après la victoire péquiste » que nous avons déjà cité : « Que je sache, les terroristes de 1970 n'ont pas atteint à cette qualité [épique] bien que cela aurait pu se produire. Ils avaient créé l'évènement mais celui-ci leur a échappé et l'on connaît la suite¹⁰⁵ ». Dans *Monsieur Melville*, Beaulieu écrit : « Par ma race, je suis en retard. Par ma race, je suis cette course désespérée vers ce qui, partout ailleurs, a été

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁵ Victor-Lévy Beaulieu, *Entre sainteté et terrorisme*, op. cit., p. 386.

aboli. Je suis finitude, avant même que de commencer¹⁰⁶ ». Stéphane Inkel affirme avec Beaulieu que ce qui a été aboli et ce qui est retardé, c'est l'Histoire. Beaulieu a écrit sur cette aliénation : « ce pays dont le destin serait peut-être de ne jamais arriver à son langage, se condamnant de lui-même à la répétition, à tout ce qui déjà était et qui ne pouvait que produire de l'insignifiance – ce qui ne viendrait pas au monde de l'écriture¹⁰⁷ ». Le récit et l'Histoire sont condamnés à une éternelle répétition qui perd tout son sens.

Dans la recherche de son passé et de son avenir, il y a une recherche de l'origine. Ce livre qui tente de donner naissance à l'Histoire tente aussi de restaurer l'origine qui se cache sous la figure de la mère. Le rapport à l'origine est problématique : cette mère est aimée et détestée, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Cette mère et cette origine, impossibles à dire, à cadrer, ne peuvent réussir à conduire à une historicité. Il s'agit d'une Histoire écrite sur le manque. *Un rêve québécois* repose toujours sur une ambiguïté : il énonce une « fin du monde » (RQ, p. 14), une fin de l'Histoire, « Tout étant perdu depuis toujours » (RQ, p. 118), tout en présentant la possibilité d'un événement venant tout changer, un rite sacrificiel libérateur. Comme le soutient Stéphane Inkel, l'œuvre de Beaulieu se situe entre la « promesse d'une œuvre permettant de fonder l'histoire et [l']imminence de la fin de cette même histoire¹⁰⁸ ». L'esthétique de la folie dans le roman contribue à ce brouillage où le rêve québécois et délire se nouent.

Le premier jardin

Dans *Le premier jardin*, l'évocation de l'Histoire passe à travers les mots de Raphaël et de Flora : « Raphaël parle d'une époque révolue, bien avant la conquête anglaise, au tout début du monde [...] ¹⁰⁹ » (PJ, p. 95). C'est ainsi que sont introduites les pages sur les Filles du Roi, leur arrivée et leurs futurs époux, par une autre couche narrative qui s'enchâsse dans la narration qui raconte la vie de Flora et de son entourage, en 1976. Or, l'imagination de Flora et de Raphaël occupe une place importante dans ces fragments historiques : « Ils sont

¹⁰⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville, tome III, L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur, 1978, p. 126.

¹⁰⁷ Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 148.

¹⁰⁸ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁹ Nous soulignons. Tous les italiques dans les citations de ce paragraphe sont de nous.

là, tous les deux, dans le dépaysement du couvent et du temps, attentifs à ce que la vie d'autrefois pouvait bien faire en ces lieux si étroitement gardés » (PJ, p. 85). C'est ainsi qu'ils *imaginent* la vie de Guillemette Thibault : « Encore une fois, ils sont d'accord tous les deux, parfaitement complices d'un *jeu* qui les enchante. Ils ont ce goût et ce pouvoir de faire venir le temps d'autrefois sur la ville [...] » (PJ, p. 86). En effet, il s'agit d'un jeu pour créer la vie de personnages, comme c'est aussi le cas pour Barbe Abbadie : « Raphaël entre dans le *jeu*. Il dit qu'il faut bien situer l'époque à laquelle Barbe Abbadie a vécu » (PJ, p. 51). Les fragments d'Histoire sont dans l'imaginaire, et même dans le rêve : « Aucune des rues avoisinant la place Royale ne porte le nom de Barbe Abbadie. Raphaël a sans doute *rêvé*. À partir d'un nom, à peine sorti du *songe* de Raphaël, Flora Fontanges ne peut-elle, à son tour, retrouver une créature vivante [...] ? » (PJ, p. 50). L'imagination et les rêves des personnages, comme l'évocation du théâtre, ont un effet sur les fragments d'Histoire qu'ils racontent : l'Histoire nationale racontée est remise en question. Il semble que ces morceaux fictionnalisés, subjectivisés soient aussi mis à distance. Nous nous retrouvons dans une sorte d'imitation de l'Histoire – « Suis-je bien ressemblante, mon petit Raphaël ? » (PJ, p. 78), demande Flora. Nous sommes dans le mimétisme : « Flora Fontanges est saisie par ce commencement des temps qu'il y eut dans la ville et dont lui *parle* Raphaël » (PJ, p. 78). Il s'agit d'un passé recréé, et son imitation est-elle crédible ? C'est la question que soulève le texte.

La défection des mères et la souffrance des femmes que met en jeu Anne Hébert dans son roman permettent-elles de dire que la fondation nationale nécessite d'en passer par la violence ? Il est clair qu'un processus d'identification se produit entre Flora et les femmes du passé : elles se ressemblent. Elles sont orphelines, abandonnées, frappées d'une fatalité... On peut à juste titre se questionner sur l'ambiguïté que pose la roman en évoquant la blessure originelle sans doute universelle : « De quelle blessure initiale s'agit-il pour tous, et non seulement pour Flora Fontanges qui est sans père ni mère ? » (PJ, p. 101). Érick Falardeau avance qu'il s'agit, dans ce roman, d'« éliminer la faute originelle imputée à la collectivité, la conquête anglaise, pour retrouver le Paradis perdu, *Le premier jardin* de la colonie¹¹⁰ ». Il est

¹¹⁰ Érick Falardeau, « Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 22, n° 3 (66), 1997, p. 558.

vrai que le roman présente la pureté des premières arrivantes, leur rôle rempli de promesse; elles sont « purifiées par la mer » (PJ, p. 97), « sans passé » (PJ, p. 97) et « sans mémoire » (PJ, p. 134)¹¹¹. Or, à la fin du roman, Flora repart en France sans retourner au paradis rêvé. La portée du roman concerne plutôt le fait de retrouver la mémoire : à travers le parcours de l'Histoire nationale qui concerne les femmes de la Nouvelle-France, Flora reparcourt son passé personnel, et les abandons maternels qui le constituent. La mémoire, et la reconnaissance de la violence qui marque le passé, sont assumées.

Dès la première page, la narration nous donne un indice du déroulement du roman en faisant référence aux aéroports : « Et les points d'arrivée sont pareils aux points de départ » (PJ, p. 9). En effet, Flora arrive à Québec dans l'intention de jouer un rôle au théâtre, et repart en France pour jouer un nouveau rôle. Aussi, le roman se termine à « la même gare campagnarde qu'à son arrivée » (PJ, p. 189), le récit se situant entre l'arrivée à Québec et le départ de la ville. Mais il s'est pourtant passé beaucoup de choses entre temps : la Conquête britannique et l'abandon de la mère patrie sont rappelés, les femmes de la Nouvelle-France sont remémorées, le passé de Flora et surtout le souvenir traumatique de l'incendie de l'orphelinat sont revisités. L'exploration du passé, personnel et national, a été accomplie, et, en même temps, la réconciliation mère-fille a finalement été opérée. Pourtant, la fin du roman se termine avec la nouvelle séparation entre Flora et Maud : Maud revient avec son amoureux Raphaël, et Flora retourne poursuivre sa carrière en France. Elles retournent à leur vie d'avant, mais quelque chose s'est passé, la mémoire a ressurgi. La citation de Claudel, insérée à la fin du roman (et mise au féminin), est représentative de la séparation qui s'ensuit : « *La séparation a déjà eu lieu et l'exil où elle est entrée la suit* » (PJ, p. 189). Le roman d'Hébert subjective l'Histoire pour retrouver la mémoire, et la mémoire vient en réponse à la violence. Connaître son histoire, la reconnaître au lieu de la refouler est aussi une manière de la faire exister et de la transmettre pour que l'Histoire advienne.

¹¹¹ On peut aussi supposer que l'énonciation rejette l'héritage anglais (Flora déteste les Eventurel et la conquête britannique est racontée comme une défaite) et veut retrouver une histoire canadienne-francophone, redonner vie aux origines du peuple canadien-français. Le roman se déroule en 1976, année de la première élection du Parti Québécois. Est-ce seulement à partir de cette année-là que Flora peut revisiter la fondation nationale?

CONCLUSION

Nous avons pu observer qu'*Un rêve québécois* et *Le premier jardin* se servent de matériaux historiques à travers de nombreuses références à des faits réels du passé. Or, l'énonciation utilise l'Histoire à son compte. Nous avons aussi remarqué que la violence est un matériau de l'Histoire dans les deux romans. Les répétitions, la logique du rêve et l'esthétique de la coupure font tous partie du délire et du chaos de Barthélémy dans *Un rêve québécois* que l'énonciation a rejoué. La résistance et le retour du refoulé chez Flora sont mimés par la narration qui, à travers les ellipses, rejoue le retour difficile de la mémoire dans *Le premier jardin*. Les lieux sont matériaux des souvenirs : l'Histoire est refaite à travers le parcours de la ville. C'est à travers la fragmentation narrative que l'Histoire et l'histoire sont mises en texte dans les deux œuvres. Dans le roman de Beaulieu, on se retrouve face à une violence aberrante, particulièrement face à la Jeanne-D'Arc, qui rejoue, en quelque sorte, la violence de la Crise d'octobre. Le roman met en scène un sacrifice qui est sans cesse joué, mais dont la mise à mort est toujours à répéter. Dans cette tentative de créer un événement libérateur, on reconnaît une tentative de se séparer du matriciel et de faire advenir l'Histoire. La violence des souvenirs de Flora, enfant abandonnée par sa mère, perdant sa mère symbolique dans un incendie traumatique, étant mal aimée par ses parents adoptifs, et elle-même abandonnant sa fille Maud, est flagrante. Tous ces souvenirs réapparaissent à travers le parcours de l'Histoire nationale, en particulier en revisitant le destin tragique des femmes de la Nouvelle-France. L'intertexte du roman, autant théâtral qu'historique, permet de se remémorer un passé où les femmes sont frappées d'un destin tragique. À travers l'Histoire des femmes revisitée, on perçoit une tentative de filiation matrilinéaire.

À travers des processus de fictionnalisation, à travers l'évocation du théâtre, du jeu, du simulacre, nous avons clairement pu observer que l'Histoire est subjectivée dans les deux œuvres. Alors, nous pouvons nous poser la question suivante : quelle Histoire nous raconte-t-on? Il est certain qu'il ne s'agit pas de l'Histoire officielle. Les deux romans se réapproprient une période de l'Histoire nationale, la Nouvelle-France au féminin pour Hébert et la Crise d'octobre, autant du point de vue des terroristes que des victimes, pour Beaulieu. Le pays ne peut toujours pas advenir à la fin d'*Un rêve québécois*. On observe une impasse de la

violence, l'évènement qui pourrait libérer le Québec n'est pas pleinement réalisé. Barthélémy est dépossédé et les évènements d'Octobre ne mènent à rien, du moins pas à la libération escomptée. Une ambiguïté persiste dans le roman de Beaulieu : on observe une tentative de fonder l'Histoire mais en même temps, cette Histoire ne peut qu'arriver à sa fin. Jusqu'à la fin du roman, nous restons plongés dans le rêve et le délire. Pour *Le premier jardin*, la tentative de fondation nationale se passe à travers la mémoire, à travers la reconnaissance de son Histoire. Tout est dans la mémoire du passé national, son parcours et son acceptation. Mais quand même, si la nation québécoise a enfin un sens, pourquoi Flora repart en France?

Sans doute, il faut encore questionner la violence dans son rapport à l'Histoire dans la littérature québécoise des années 1970 et 1980. Ses textes, qui souvent mettent en représentation et en jeu la violence, doivent encore être longuement analysés pour essayer d'envisager l'ampleur de la question nationale et de sa violence refoulée. Par ailleurs, nous pouvons à juste titre nous demander ce qu'il en est aujourd'hui de la question nationale au Québec. D'après un sondage effectué par la firme CROP en 2014, seulement 39% des répondants voteraient oui, contre 61% non, s'ils étaient appelés aujourd'hui à se prononcer sur la souveraineté du Québec¹¹². Chez les jeunes, la souveraineté du Québec est encore moins populaire. Toujours selon un sondage de la firme CROP, effectué auprès de personnes âgées de 18 à 24 ans, 31% des jeunes voteraient oui à référendum contre 69% qui voteraient non¹¹³. De plus, 65% des jeunes estiment que le débat sur l'avenir du Québec est dépassé et que le Québec ne deviendra jamais un pays. En 1961, André Brochu écrivait « Il est impossible, je crois, pour le romancier québécois actuel, d'éluder la question nationale¹¹⁴ ». Aujourd'hui, la question nationale n'a sans aucun doute plus la même place privilégiée dans la littérature québécoise. Déjà en 1991 Réjean Beaudoin écrit que « le romancier québécois

¹¹² « Référendum : une majorité de Québécois voteraient non », *Ici Radio-Canada*, 9 mars 2014, en ligne, <<http://ici.radio-canada.ca/sujet/elections-quebec-2014/2014/03/09/010-sondage-crop-radio-canada-elections-quebec-souverainete.shtml>>, consulté le 2 mai 2016. Sondage effectué auprès de 1400 répondants.

¹¹³ Katia Gagnon, « Les jeunes et la souveraineté : la génération "Non" », *La Presse.ca*, 2 juin 2014, en ligne, <<http://www.lapresse.ca/actualites/politique/politique-quebecoise/201406/02/01-4771950-les-jeunes-et-la-souverainete-la-generation-non.php>>, consulté le 2 mai 2016. Sondage effectué auprès de 500 répondants.

¹¹⁴ André Brochu, *L'Instance critique*, cité (sans référence) dans Réjean Beaudoin, *Le roman québécois*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal express », 1991, p. 75.

actuel ne peut rien éluder, excepté la question nationale¹¹⁵ ». On peut alors se demander si la violence qui se retrouve toujours dans la littérature québécoise de nos jours est encore reliée à l'Histoire nationale – si ce n'est plus le cas, d'où vient la violence?

¹¹⁵ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

Beaulieu, Victor-Lévy, *Un rêve québécois*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1995 [1972], 130 p.

Hébert, Anne, *Le premier jardin*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Compact », 2009 [1988], 189 p.

b) Corpus théorique

Travaux sur la poétique

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012 [1972], 273 p.

———, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 558 p.

Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Cours Lettres », 2013 [1997], 220 p.

Michaud, Ginette, *Lire le fragment : Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Lasalle, Hurtubise, coll. « Brèches », 1989, 320 p.

Ricœur, Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1983, 404 p.

Travaux sur la violence

Frappat, Hélène (dir.), *La violence*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2000, 251 p.

Gervais, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, 207 p.

Harger-Grinling, Virginia et Terry Goldie (dir. publ.), *Actes du colloque Violence in the Canadian Novel since 1960; Violence dans le roman canadien depuis 1960*, s.l. s.n., 1982, 199 p.

Larochelle, Marie-Hélène (dir. publ.), *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Études littéraires », 2007, 215 p.

Proulx, Caroline, « Violence du réel et fragmentation chez Hubert Aquin et Marguerite Duras », Thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2013, 405 f.

Travaux sur la figure

Auerbach, Erich, *Figura*, Paris, Éditions Belin, coll. « Extrême contemporain », 1993, 94 p.

Gervais, Bertrand, *Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, 245 p.

Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1996 [1966], 264 p.

———, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1979 [1969], 293 p.

Travaux sur la sainteté et le sacrifice

Bataille, Georges, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 2006 [1986], 159 p.

Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Médiations », 2007, 299 p.

Girard, René, *Le sacrifice*, Paris, Bibliothèque nationale de France, coll. « Conférences del Duca », 2003, 68 p.

Rosolato, Guy, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1987, 192 p.

Travaux sur Victor-Lévy Beaulieu

Allard, Jacques (dir.), « Victor Lévy-Beaulieu », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, décembre 1977, Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 177-343.

Baril, Geneviève, « La perte en cause dans *Un rêve québécois* », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1999, 166 f.

———, « L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture », *Voix et images*, vol. 26, n° 1, automne 2000, p. 40-59.

Inkel, Stéphane, « Le temps suspendu : messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images*, vol. 30, n° 2 (89), hiver 2005, p. 107-123.

Laurendeau, Pierre, *Victor-Lévy Beaulieu en six temps: l'espace d'une œuvre: de la ténèbre à la lumière*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Littérature », 2012, 255 p.

Le Risbé, Michèle, « Les enjeux de l'écriture chez Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2001, 131 f.

Lussier, Alexis, « *Un rêve québécois* : Les temps de l'écriture et du politique », *Les cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, Montréal, Éditions Nota bene, n° 3, 2013, p. 19-42.

Mailhot, Laurent (dir.), « VLB », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, printemps 1983, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 89 p.

Parent-Durand, Sébastien, « Fiction, folie et traitement de l'histoire dans *La grande tribu* de Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012, 100 f.

Pelletier, Jacques (dir.), « VLB/Joyce, Lectures croisées », *L'Action nationale*, vol. XCVII, n° 5 et 6 Mai/juin 2007, 245 p.

———, *Victor-Lévy Beaulieu: l'homme-écriture*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Terre américaine », 2012, 407 p.

Peyton, Martin, « La carnavalisation et sa fonction dans le roman de la Révolution tranquille l'exemple de *Race du monde!* de Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2001, 78 f.

Travaux sur Anne Hébert

Falardeau, Érick, « Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 22, n° 3 (66), printemps 1997, p. 557-568.

Ferraro, Alessandra, « Le rôle de l'Histoire dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », dans Ducrocq-Poirier, Madeleine (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 369-381.

Marcheix, Daniel, *Le mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'Instant même, 2005, 544 p.

Marchese, Elena, « *Le premier jardin* d'Anne Hébert et *La maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska : deux exemples de réécriture historique qui renouvellent le concept d'histoire », *Études en littérature canadienne*, vol. 27, n° 1, 2002, p. 105-119.

Poirier, Guy, « La Nouvelle-France, le temps d'un *premier jardin* », *Tangence*, n° 90, été 2009, p. 135-146.

Saint-Martin, Lori, « Les premières mères, *Le premier jardin* », *Voix et images*, vol. 20 (3), printemps 1995, p. 667-681.

Vanasse, André (dir.), « Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 441-624.

Ouvrages sur les romans historiques et les réécritures de l'Histoire

De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 358 p.

Fondanèche, Daniel, « Partie V : Le socle documentaire », *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, p. 545-690.

Gengembre, Gérard, *Le Roman historique*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, 159 p.

Ollier-Pochart, Elsa, « Les écritures de l'histoire dans les romans québécois de la décennie 1980-1990 », thèse de doctorat en littératures française, francophone et comparée, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2012, 330 f.

Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, 675 p.

Thériault, Joseph-Yvon, *Les impasses de la mémoire : histoire, filiation, nation et religion*, Saint-Laurent, Éditions Fides, 2007, 388 p.

Villeneuve, Murielle, « Histoire et fiction : introduction à une lecture plurielle du passé », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université du Québec à Montréal, 1989, 214 f.

Ouvrages sur l'Histoire

Duchaîne, Jean-François, *Rapport sur les événements d'octobre 1970*, Québec, Gouvernement du Québec, Ministère de la Justice, deuxième édition, 1981, 256 p.

Dumas, Calixte, « Plus de 50,000 personnes aux funérailles des victimes de la tragédie de l'Hospice St-Charles », *L'Action catholique*, 19 décembre 1927, p. 10.

Fournier, Louis, « L'occupation du Québec », *FLQ : Histoire d'un mouvement clandestin*, nouvelle édition, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, 533 p.

Havard, Gilles et Cécile Vidal, *Histoire de l'Amérique française*, Paris, Flammarion, 2014 [2003], 863 p.

Lacoursière, Jacques, Jean Provencher et Denis Vaugeois, *Canada-Québec : synthèse historique, 1534-2010*, nouvelle édition, Québec, Septentrion, 2011, 607 p.

Landry, Yves, *Les Filles du roi au XVII^e siècle : Orphelines en France et pionnières au Canada, suivi d'un Répertoire biographique des Filles du roi*, Montréal, Leméac, 1992, 434 p.

« Le prévôt des incendies rend hommage à trois héroïnes de l'hécatombe », *L'Action catholique*, 22 décembre 1927, p. 12.

Roy, Pierre-Georges, « Ordonnance pour forcer les célibataires à épouser les filles qui arrivent de France sous peine d'être privés des privilèges de pêche, chasse et traite des fourrures (16 octobre 1671) », *Inventaire des ordonnances des intendants de la Nouvelle-France conservées aux Archives provinciales de Québec*, volume troisième, Beauceville, L'Éclaireur Éditeur, 1919, p. 266.

Autres ouvrages de référence

Beaudoin, Réjean, *Le roman québécois*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal express », 1991, 126 p.

Beaulieu, Victor-Lévy, *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, coll. « essais », 1990, 500 p.

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010 [2007], 684 p.

Cliche, Anne Élane, *Enjeux du roman québécois, Poétiques de la violence : Corps, filiation, Histoire, LIT3730*, Université du Québec à Montréal, Hiver 2012.

Freud, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Œuvres complètes / Psychanalyse », 2010 [1900], 756 p.

———, *Sur le rêve*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2006 [1901], 147 p.

———, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « folio / essais », 2009 [1907], 269 p.

Mailhot, Laurent, *La littérature québécoise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 127 p.

Autres œuvres citées

Beckett, Samuel, *Oh! Les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 89 p.

Beaulieu, Victor-Lévy, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel : lamentation*, Montréal, VLB éditeur, 1976, 193 p.

———, *Monsieur Melville 3. L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur, 1978, 237 p.

———, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Montréal, Éditions du Boréal, 2010 [2006], 1090 p.